





LEAF AND GLEAN

TURN THE

THE FRUIT



ADDISON CAIRNS MIZNER  
His Book

NO

DATE











HISTORIA  
DEL BARROCO EN ESPAÑA





OTTO SCHUBERT  
INGENIERO Y ARQUITECTO

# HISTORIA DEL BARROCO EN ESPAÑA

TRADUCCIÓN DEL ALEMÁN  
POR  
MANUEL HERNÁNDEZ ALCALDE

CON 292 GRABADOS Y UNA LÁMINA DOBLE



M C M X X I V  
EDITORIAL "SATURNINO CALLEJA" S.A.  
CASA FUNDADA EL AÑO 1876

M A D R I D





724.1  
5484

PROPIEDAD  
DERECHOS RESERVADOS  
PARA TODOS LOS PAÍSES

COPYRIGHT 1924 BY  
EDITORIAL «SATURNINO CALLEJA» S. A.

Aldus, S. A., Artes gráficas, Santander.



## PRÓLOGO

DEBIDO a circunstancias desfavorables y a lo vasto del proyecto, no pudo llevarse a feliz término la mejor y más completa publicación acerca de la arquitectura española titulada «Monumentos arquitectónicos de España» y empezada a publicar por cuenta del Estado, que termina con el estilo plate-resco. Tampoco llegó a realizarse el inventario de los monumentos artísticos iniciado el 1846, en cuyo año se escribió, para servirle de guía, el «Ensayo histórico de los diversos géneros de arquitectura empleados en España», publicado en 1848 por Caveda, y que, partiendo de la época de la dominación romana, comprende la única exposición de conjunto, aunque deficiente, de la historia de la arquitectura hispana desde la constitución de la nacionalidad española y la creación de un arte independiente, tanto en pintura como en escultura.

El objeto de este libro es (siguiendo el camino iniciado por C. Gurlitt, a quien va dedicado en prueba de gratitud) reunir datos que contribuyan al esclarecimiento de la historia del arte español en la época moderna, y no la elaboración de un tratado sistemático con arreglo a determinados principios de estética. El autor es un arquitecto, y lo presenta como estímulo, no sólo a los eruditos, sino también a los amantes del arte, y muy principalmente a sus colegas de profesión. Por esta razón se ha dedicado a la parte gráfica un espacio relativamente grande, con el fin de presentar un cuadro bastante completo del arte español de tres siglos ricos en actividad y en luchas. Los grabados, plantas y cortes de edificios, proceden, en tanto no se cita su origen, de trabajos originales del autor.

La excitación para estudiar el barroco español fue debida a mi profesor el consejero secreto Dr. Cornelio Gurlitt, por cuyo valioso y decidido apoyo le quedo obligado a profundo reconocimiento. Sea también mi gratitud para los señores consejero secreto y profesor Dr. Carlos Woermann, profesor doctor

## VIII

Roberto Bruck, Dr. Ernesto Zimmermann; arquitecto del Estado, Volkmar Ihle, y para todos los demás que, con sus consejos y apoyo, han facilitado mis trabajos, entre los que no puedo menos de citar a los señores arzobispo de Valladolid, don José M.<sup>a</sup> de Cos; pastor Fliedner; bibliotecario Ángel de Barcia y Pavón; profesor don Vicente Lampérez, de Madrid; cónsul Dr. Winter, de Cádiz; Capítulo de Nuestra Señora del Pilar, de Zaragoza, y prior de los Agustinos Filipinos, de Valladolid. Lugar preferente corresponde en mi agradecimiento a los dos eruditos que han puesto a mi disposición sus trabajos inéditos de investigación de archivos, señores D. Pablo Pérez Constanti Ballesteros, de Santiago, y D. Manuel Gil Gay, de Valencia. Siempre que me sirvo de datos por ellos proporcionados lo hago constar por medio de notas al pie de las páginas correspondientes.

*Otto Schubert.*



## DOS PALABRAS DEL TRADUCTOR

EN lo que sigue se ha procurado dar una traducción completa y exacta de la obra del ingeniero sajón Otto Schubert, acerca de la arquitectura barroca española. Siendo la presente la primera obra de esta clase traducida directamente a nuestro idioma del alemán, no ha de estar exento de lunares nuestro trabajo; pero sí creemos poder presentar un reflejo exacto del pensamiento del autor, no sólo en la idea fundamental, sino hasta en los menores detalles.

Es frecuente, en las traducciones del alemán, tomar como base el material ofrecido por el autor, y, en el bloque que integra su obra, esculpir libremente la nueva que ha de constituir la traducción; pero nosotros hemos preferido un trabajo de moldeo o adaptación, vaciando el contenido del texto alemán en expresiones equivalentes en lengua española, huyendo, sin embargo, de hacer una traducción palabra por palabra.

Algunas dificultades hemos tenido que vencer, pues el complicado tecnicismo alemán y sus tan expresivas palabras compuestas no siempre hallan una expresión tan sintética en nuestra lengua. Hemos evitado el empleo de expresiones nuevas, en general, pero en algunos casos, muy contados, quizá se encuentren frases y palabras que produzcan extrañeza en oídos españoles; nos hemos decidido a ello en bien de la exactitud.

Se prescinde en absoluto del comentario, dejando libre el campo al lector para interpretar y juzgar a su gusto las opiniones del autor, y, por nuestra parte, sólo hemos añadido algunas notas para aclarar expresiones y conceptos, que, sin ellas, quizá resultasen oscuros para algún lector español. Dichas notas figuran al pie de las páginas correspondientes, dejando siempre el texto en toda su integridad.

*Manuel Hernández.*



# ÍNDICE GENERAL

## CAPÍTULO I

### FUNDAMENTOS DEL BARROCO ESPAÑOL

|  | Págs. |
|--|-------|
| 1. PROCESO DE LA FORMACIÓN NACIONAL HASTA LA REALIZACIÓN DE LA UNIDAD POLÍTICA Y RELIGIOSA . . . . .   | 1     |
| 2. ISABEL LA CATÓLICA Y EL FORTALECIMIENTO DEL PODER REAL . . . . .  | 3     |
| 3. EL CARDENAL MENDOZA, TERCER REY DEL REINO Y REPRESENTANTE DE LA IGLESIA . . . . .   | 4     |
| 4. UNIDAD DE CREENCIAS (Colón) . . . . .   | 5     |
| 5. LA INQUISICIÓN (Torquemada). Su influencia en la unidad política y espiritual . . . . .   | 6     |
| 6. EL PLATERESCO. (El reflejo en la esfera del arte de la unidad nacional. Los germanos.) . . . . .  | 7     |
| 7. LOS PRINCIPALES REPRESENTANTES DEL PLATERESCO (Juan de Colonia, Francisco de Colonia, Juan Guas o Was, la familia de los Arphes, y la construcción de custodias, Juan Van de Eyken, Enrique de Egas; Colegio de Santa Cruz, en Valladolid, y la Inclusa, de Toledo) . . . . .   | 8     |
| 8. LA DECORACIÓN DEL RENACIMIENTO ITALIANA (Gil de Siloe, Felipe Vigarny, Diego de Riaño, Martín de Gainza, Diego de Siloe, catedral de Granada) . . . . .   | 12    |
| 9. DESARROLLO DE LOS DOS TIPOS ESPAÑOLES DE CATEDRALES (1. Burgos, Toledo, Málaga, Granada—2. Sevilla, Jaén: Pedro de Valdevira, Alonso Barba, Andrés de Valdevira.) . . . . .   | 14    |
| 10. LAZO DE UNIÓN ENTRE EL PLATERESCO Y EL ITALIANISMO (Alonso de Covarrubias, Capilla de los Reyes Nuevos; Luis de la Vega, Hernán González de Lara; Alcázar de Toledo: Luis de Vergara, Francisco de Villalpando, Gaspar de la Vega) . . . . .   | 18    |
| 11. LAS PRIMERAS CONSTRUCCIONES DEL «CINQUECENTO» (Tumba del Cardenal Mendoza, de Sansovino; Castillo de la Calahorra, por Miguel Carlone, Lázaro Pichenoto, Martín Centurioni; Fachada del Hospital Real de Granada, de Juan G. del Prado, Felipe de Borgoña, maestro Bartolomé; patio de la Audiencia) . . . . .   | 21    |
| 12. PALACIO DE CARLOS V EN LA ALHAMBRA (Pedro Machuca, Juan de Marquina, Bartolomé Ruiz, Nicolo da Corte; Fuente de la Alhambra: Alonso de Mena, Luis Machuca, Juan de Orea, Juan de Minjares, Juan de Coria, Pedro Velasco, Francisco de Potes, Bartolomé Fernández Lechuga) . . . . .  | 22    |
| 13. LOS REPRESENTANTES DEL ALTO RENACIMIENTO ITALIANO (Alonso de Berruguete, Damián Forment; Hospital de San Juan Bautista de Afuera (Toledo), Colegio de Irlandeses distinguidos en Salamanca: G. Becerra) . . . . .  | 28    |
| 14. LOS INTELLECTUALES DE LA NACIÓN, LOS PORTADORES Y SOSTENEDORES DE LA CULTURA NACIONAL (Francisco Jiménez de Cisneros, reformador de la Iglesia: Universidad de Alcalá, <i>Biblia poliglota</i> , <i>Rezo muzárabe</i> ; Pedro Gomiél, Hurtado de Mendoza: <i>Historia de la guerra de Granada</i> , <i>El Lazarillo de Tormes</i> como tipo de la novela picaresca, su biblioteca; Hernán Colón: Francisco de Medina; el florecimiento de Sevilla: Pedro de Valderrama, arzobispo de Castro y su círculo, Hernán de Herrera, Pedro de Mexía, Baltasar de Alcázar, Lope de Rueda, Juan de Molara, Francisco de Medina, Gutiérrez de Cetina, Juan de la Cueva, Argote de Molina, Benito Arias Montano) . . . . . | 29    |



|   |    |
|---|----|
| 15. CARLOS V Y FELIPE II (Instauración del absolutismo en lugar del dualismo de la Iglesia y el Estado: política mundial, los mahometanos, Juan de Ávila, maestrazgo de las órdenes militares, patronato de los obispados y dignidades eclesiásticas, humanismo, Erasmo, Alfonso de Valdés, saqueo de Roma, nunciatura, los obispos como altos empleados del Reino, cámara real, disputas entre los obispos y los Capítulos, legado real en los concilios provinciales, constitución y catolicismo, herejía, Torquemada, la Inquisición y el Primado de las Españas: Ximénez, Melchor Cano, Azpilcueta, triunfo moral de Felipe II sobre Roma, la soberanía real sobre la del Papa) . . . . . | 31 |
| 16. EL PROTESTANTISMO (luteranos, valdesianos, Juan de Valdés, Acuña, Yuste) . . . . .  | 34 |
| 17. CONSECUENCIAS DE LOS DESCUBRIMIENTOS Y CONQUISTAS PARA LA PATRIA Y SU ARTE (Colón, Hernán Cortés, Pizarro: Méjico, Perú; Las Casas: contraste entre ricos y pobres) . . . . .   | 34 |
| 18. CARÁCTER DE FELIPE II Y SU AMOR AL ARTE (Tiziano, Antonio Moor, Coello, Greco, Cambiaso, iglesia de la Santísima Trinidad en Madrid) . . . . .  | 35 |

## CAPÍTULO II

## HERRERA Y SU TIEMPO

|  |    |
|--|----|
| 19. LA FUNDACIÓN DEL ESCORIAL: MOTIVOS Y ANTECEDENTES . . . . .  | 37 |
| 20. OBRAS DE JUAN B. <sup>a</sup> DE TOLEDO (Construcciones del virrey don Pedro de Toledo en Nápoles: calle de Toledo, fuentes, iglesia de Santiago de los españoles en Nápoles, palacio en Purgal. Reconstrucción del Palacio Real de Madrid: Luis de Vega; Retiro de San Jerónimo, palacio de Aranjuez, palacio del cardenal Espinosa en Martín Muñoz de las Posadas, con iglesia para enterramientos; fachada del convento de Descalzas Reales en Madrid: Antonio Sillero) . . . . . | 38 |
| 21. PROGRAMA DE LA OBRA Y PRIMERA PARTE DE LA HISTORIA DEL ESCORIAL (Juan B. <sup>a</sup> de Toledo, Galeazzo Alessi, Vignola, V. Dante, Luis de Fox, Juanelo Turriano; artificio hidráulico de Toledo: Fray Antonio de Villacastín; sacristía de San Claudio en León: Juan de Herrera) . . . . .  | 39 |
| 22. VIDA DE JUAN DE HERRERA: SU CARGO DE DIRECTOR DE CONSTRUCCIONES DEL REINO . . . . .  | 41 |
| 23. MODIFICACIONES QUE INTRODUJO HERRERA EN LA DISPOSICIÓN GENERAL DEL ALZADO Y DE LA PLANTA (Juan B. <sup>a</sup> Monegro) . . . . .  | 43 |
| 24. EL PATIO DE LOS REYES (Monegro) . . . . .  | 49 |
| 25. LA IGLESIA DEL MONASTERIO (Alexi: Santa María de Carignano, en Génova; San Fidel de Milán, tipo de la iglesia de corte; altar mayor, sentimiento de la espacialidad.) . . . . .  | 54 |
| 26. LOS ARTISTAS ENCARGADOS DE EJECUTAR LAS IDEAS DE HERRERA EN LA ORNAMENTACIÓN DE LA IGLESIA (Pompeyo y León Leoni, Jacome de Trezo, Juan B. <sup>a</sup> Comane, Pedro Castello, Federico Zuccari, Pellegrino Tibaldi, Juan Pantoja, Lucas Giordano, Fernán Fernández, Navarrete, Juan Gómez, Lucas Cambiaso o Luqueto, Luis de Carbajal, Juan de Urbino, Rómulo Cincinati, Alonso Sánchez, Diego Velázquez, José Flecha) . . . . .   | 60 |
| 27. ALGUNAS PARTES IMPORTANTES DEL ESCORIAL (Panteón, patio de los Evangelistas: Monegro; sacristía, sala capitular, escalera principal: Juan B. <sup>a</sup> Bergamesco; palacio del marqués de Santa Cruz de Viso, frescos del Palacio Real de Madrid, Biblioteca, estanterías: Flecha; frescos de Bartolomé Carducci en los muros; frescos del techo, de P. Tibaldi) . . . . .  | 62 |
| 28. LOS ARTISTAS MÁS IMPORTANTES, LLAMADOS DE TODAS LAS PARTES DEL MUNDO PARA ADORNAR EL MONASTERIO (P. Tibaldi, Lucas Cambiaso, F. Zuccari, P. Veronés, Carducci, Caxesi, Rizi, Cincinati, Castello, Juan F. <sup>ez</sup> Navarrete, Morales, El Greco) . . . . .  | 64 |
| 29. VIVIENDA PRIVADA DE FELIPE II (A. Durero y G. Bosch) . . . . .   | 65 |
| 30. LA CASA DE LA COMPAÑA . . . . .  | 66 |

31. HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN DEL ESCORIAL (Datos más importantes: Juan B.<sup>a</sup> de Toledo, Juan de Herrera, Juan G. de Mora, Fray Antonio de Villacastín, de Toledo, Pedro de Tolosa, Lucas de Escalante, Juan de Minjares. Méritos y participación de Villacastín en la obra. Distribución u organización de los trabajos por tajos separados.) . . . . . 66
32. SIMANCAS (Obras de transformación; Alonso Berruguete, Juan de Herrera, Antonio Pimentel, Juan de Salamanca, Gaspar de Vega, Francisco de Mora, Pedro de Mazuecos, Diego de Praves, Juan Tejedor, Juan de Villanueva) . . . . . 68
33. FACHADA SUR Y ESCALERA PRINCIPAL DEL ALCÁZAR DE TOLEDO. (G. Gilí, Martín Barrena, Covarrubias, Hernán González de Lara, Gaspar de la Vega, Francisco de Villalpando, Diego de Alcántara.) . . . . . 69
34. RETABLOS DE HERRERA. (Altar mayor del convento de Santa Cruz, en Segovia: Diego de Urbina; en Yuste: Herrera, Juan de Segura, el de San Francisco, en Santo Domingo de la Calzada: Rodrigo de Agüello, Andrés de Astián) . . . . 70
35. PALACIO DE ARANJUEZ (Lope de Ontígola, S. Gilí, Andrés de Vergara, Juan de Minjares, Lucas Escalante, Bartolomé Ruiz) . . . . . 71
36. PUENTES DE HERRERA. (Puente de Segovia, puente entre Galapagar y Torreldones) . . . . . 72
37. CASA DE OFICIOS (ARANJUEZ). (Juan Gómez de Mora, cuartel de Caballeros) . . . . 72
38. LA LONJA DE SEVILLA (Juan de Minjares) . . . . . 73
39. VALLADOLID: EL TIPO DE CATEDRAL PROCESIONAL (Riaño) . . . . . 76
40. OTROS EDIFICIOS MENOS IMPORTANTES DE HERRERA. (Hospederías de Torreldones, Plaza de Zocodover en Toledo, Casa de Oficios en el Prado, Coro de las monjas de Santo Domingo el Real, Casa de Muriel, atrio del castillo de Villaviciosa; transformaciones del Palacio Real de Madrid: Alonso de Covarrubias, Luis y Gaspar de la Vega, Juan B.<sup>a</sup> de Toledo, Juan de Herrera, Francisco de Mora, Juan Gómez de Mora, Alonso Carbonell, Juan B.<sup>a</sup> Crescenzi.) . . . . . 81
41. EDIFICIOS ATRIBUIDOS A HERRERA. (Casa de los Vargas en Toledo, Claustros del convento de Mercedarios calzados: Hernando del Hoyo, Rodrigo de la Canteira, Monasterio del Prado en Valladolid, Iglesias de Valdemorillo y Colmenar de Oreja, Monasterio de San Jerónimo de Buena Vista en Sevilla: Fray Bartolomé de Calzadilla y Fray Felipe de Morón; puerta de Córdoba en Carmona, Convento de Agustinos de San Lorenzo en Huesca, el templo de Tamara.) . . . . . 82
42. LOS EPÍGONOS. (Diego de Praves: iglesia de Santa Cruz en Valladolid, Pedro Mazuecos, Francisco de Praves; traducción de Palladio y de Vitruvio; fachada principal de San Lorenzo en Valladolid, Bartolomé de la Calzada, Juan Díaz del Hoyo, capilla enterramiento del convento de la iglesia de San Nicolás de Valladolid: Pedro Rodríguez, Antonio de Arta, Juan de Muniategui, iglesia de Santa María en Tudela de Duero; Pedro Bolada, Pedro de Ibarra; iglesia del convento de San Benito de Alcántara, Andrés de Arenas; iglesia de Santa María del Castillo en Olivenza; Orindo: convento de San Miguel de los Reyes en Valencia; Alonso de Covarrubias, Viñada, iglesia parroquial de Liria; Juan Barrera, Juan y Pedro Ambuesa, Martín Orinda, Francisco de Villaverde: sacristía de San Claudio en León; Pedro Ezquerria, iglesia de Malpartida; Minjadas, Juan Álvarez: escalera del convento de San Vicente en Plasencia; Juan A. Rodi: claustro de la catedral de Cuenca; Pedro Blay: Tarragona, iglesia parroquial de Selva, Carmelitas Descalzos, patio del palacio episcopal, casa de la Diputación en Barcelona; Fray Miguel de Aramburo: convento de Trinitarias en Éibar; Antonio de Segura, Pedro de Tolosa: las obras de Uclés y Moya, Francisco Martín: Monasterio de premostratenses de Ciudad Rodrigo, Juan de Tolosa: Hospital de Medina del Campo; Simón Ruiz Embito, Juan de Andres, Martín Vergara; Luis y Gaspar de Vega: la Armería en Madrid; Martín Infante; Alcázar de Sevilla, Francisco Colona; Lonja de Sevilla, Juan Rieger: iglesia parroquial de Andorra, puente de Mazuecos; Simancas, Mazuecos: capilla de Fabio Neli en San Agustín de Valladolid, fachada del palacio Fabio Neli.) . . . . . 84
43. DISCÍPULOS DIRECTOS DE HERRERA. (Francisco de Mora, Bartolomé Ruiz, Diego de Alcántara, Lucas de Escalante, Pedro de Tolosa, Juan de Minjares: iglesia del Espinar; Asensio de Maeda: sala capitular de Sevilla, coro de la catedral

- de Málaga; Francisco de Mora, Lonja de Sevilla, Juan de Valencia: iglesia y convento de la Santísima Trinidad en Madrid; Felipe II, Gaspar Ordoñez, Alonso Marcos.) . . . . . 87
44. EXPANSIÓN DE LA ESCUELA HERRERIANA POR ESPAÑA, POR SUS POSESIONES Y POR LOS DEMÁS PAÍSES. (Alonso Barba, Juan de Orea, Diego Vergara, en Jaén; Francisco Becerra y Bautista Antonelli, en América; Abadía e iglesia del Corpus Christi en Valencia; Antón del Rey, Guillén del Rey, claustro y cementerio de la Cartuja de Portaceli; Francisco Figuerola, Juan Baixa, Gaspar Bruel, Esteban Margallo, Bartolomé Abril, Juan B.<sup>a</sup> Semeria: casa del marqués de Camarasa en Madrid, Panteón del Escorial; Pompeyo Leoni; tumbas de Fuensalida en San Pedro Mártir de Toledo) . . . . . 90
45. OBRAS DE ARTISTAS DESCONOCIDOS EN LAS CUALES NO PUEDE DEMOSTRARSE DIRECTAMENTE LA INFLUENCIA DE HERRERA. (Puente de Guadiana y puerta de las Palmas en Badajoz; Cisneros, puertas de la ciudad en Ávila, Valencia, Toledo, Puertas del Cambrón y de Bisagra, iglesia de la Magdalena en Valladolid; Juan de Lastra, Fernando de Río, torre del palacio real y palacio del marqués de Castrolodrigo en Lisboa; Felipe de Trezo, San Vicente Fora en Lisboa, Casa de la Moneda y gran puerta de Triana en Sevilla, iglesia parroquial de Santa Cruz de Ríoseco, edificios de Felipe II en Madrid.) . . . . . 92
46. OBRAS QUE SUELEN ATRIBUIRSE A HERRERA. (Cancillería de Granada, de Martín Díaz Navarro y Alonso Hernández, fuentes; puerta del Puente en Córdoba, Pedro Torrigiano; palacio de Carlos V en la Alhambra, Universidad de Sevilla, Bartolomé de Bustamante; Hospital de San Bautista de Afuera en Toledo. Hernán González de Lara, los dos Vergara; iglesia del convento del Carmen Calzado en Salamanca, Francisco de Correa.) . . . . . 94
47. LA ACADEMIA DE MATEMÁTICAS Y ARQUITECTURA EN MADRID Y LA ESTÉTICA DEL ARTE ESPAÑOL (Juan B.<sup>a</sup> Labaña, Pedro A. de Ondériz, Luis Georgio, Doctor Julián Tirrufino, Juan Cedillo, Juan Ángel, Pedro Rodríguez Muñoz, Ginés de Rocamora, Tibulcio Sponagui, Cristóbal de Rojas, Diego Sagredo, libros de Serlio, Francisco Lozano: Alberti, Juan de Arfe: «Quilatador de oro y plata», de *Varia Commensuración*, «Perspectiva práctica», libro de blasones, nobleza de Andalucía, Patricio Caxesi: Vignola, Rómulo Cincinnati, frescos del palacio de Madrid, iglesia del hospital de los italianos en Madrid, Miguel de Urrea, Vitruvio, Francisco de Praves, Paladio, Juan de Herrera, Juan G. de Mora.) . . . . 98
48. FRANCISCO DE HOLANDA. (Del sacar del natural, *Libro de la pintura antigua, Loores eternos, Amor de Aurora, Ideales de Homem*, Tratado de fábrica o acueducto en la ciudad de Lisboa.) . . . . . 102
49. IMPORTANCIA DE HERRERA PARA EL ARTE ESPAÑOL . . . . . 103

## CAPÍTULO III

## EL PASO DE LA SEVERIDAD CLÁSICA DE HERRERA A LA LIBERTAD BARROCA

50. FRANCISCO DE MORA. (Las Casas de Oficios y la Casa de la Compañía en El Escorial, iglesia parroquial del Escorial de Abajo, Palacio del cardenal Lerma (Pedro de Pedrosa). Convento de Comendadores de Santa Cruz en Valladolid, claustro de San Felipe el Real en Madrid, Andrés de Nantes. Puente de la Priora, en Madrid, iglesias de Portaceli y Descalzos Franciscos en Valladolid, Nuestra Señora de Atocha en Madrid, Sala capitular del monasterio de San Bartolomé, en Lupiana, capilla de San Segundo, en Ávila, altar mayor del convento de Benedictinos de Monserrat, Esteban Jordán, planos para la catedral de Málaga, El Pardo, Antonio Segura, Diego de Sillero, Pedro García de Mazuecos.) . . . 109
51. EL CRECIMIENTO INCESANTE DE LAS DEUDAS DEL ESTADO Y LA POLÍTICA ECONÓMICA DE FELIPE II Y FELIPE III . . . . . 112



52. EL MALESTAR SOCIAL Y EMPOBRECIMIENTO DEL PAÍS . . . . . 113
53. LA EXPULSIÓN DE LOS MORISCOS . . . . . 114
54. REFLEJO DE LA DECADENCIA ECONÓMICA SOBRE EL ARTE DEL TIEMPO DE FRANCISCO MORA. (Iglesias y arte cortesano, italianismo. Casa del Ayuntamiento de Segovia.) . . . . . 115
55. LA LIBERACIÓN PAULATINA DE LAS REGLAS CLÁSICAS. LA TENDENCIA DESDE HERRERA HACIA EL ITALIANISMO. (Juan de Nates: Nuestra Señora de las Angustias en Valladolid; Juan Mas y Antonio Pujades: Casa del Ayuntamiento en Reus; Andrés de Rivera, Diego Martín de Oliva y Bartolomé Santus: Casa del Ayuntamiento de Jerez de la Frontera.) . . . . . 116
56. LOS HERRERIANOS. (San Nicolás de Bari en Alicante: Agustín Bernardino, Martín de Uceda, Miguel Real, Pedro Guillén, Pedro Quintana, Juan Mugagueren; capilla mayor del convento de Franciscanos en Baeza, Chancillería de Valladolid, San Francisco de Vitoria, portada latera de Gumiel de Izán: Bartolomé de Herrada y Pedro Díaz de Palacios.) . . . . . 118
57. EL OCHAVO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO Y LA ESCUELA TOLEDANA. (Los Vergara, padre e hijo; hospital de San Juan Bautista de Afuera; Bustamante, Hernán González de Lara, Virgilio Fanelli, Juan Ortiz de Revilla, Juan B.<sup>a</sup> Monegro; iglesia de los Mínimos, iglesia de las Monjas Bernardas, el Ochavo de Guadalupe.) . . . . . 121
58. DOMENICO THEOTOCÓPULI (EL GRECO). (Sus cuadros y altares en la catedral de Toledo, iglesias de la Caridad, Escorial, de los Franciscos Descalzos de Illescas, San José, San Vicente Mártir y Santo Domingo el Antiguo en Toledo, Colegio de D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> de Aragón en Madrid. Catafalco de la reina Margarita, carácter típico nacional.) . . . . . 123
59. JORGE MANUEL THEOTOCÓPULI. (Casa del Ayuntamiento de Toledo, capilla muzárabe; Enrique de Egas, Fray Alberto de la Madre de Dios, Ochavo; Juan Gómez de Mora, Crescenzi, Vergara, Pedro de la Torre, Fray Francisco Bautista, Juan de Pedrosa, Lorenzo F. de Salaza, Alonso Cano, Virgilio Fanelli, Sebastián de Herrera: trono de plata en el Sagrario de Toledo, lámpara del Panteón del Escorial.) . . . . . 126
60. JUAN BAUTISTA MONEGRO. (Carroza procesional y arcos de triunfo en Toledo, iglesia de monjas de Santa Clara en Jaén, capilla y retablo de la Concepción en la iglesia parroquial de Gandía, retablo de la iglesia de monjas Bernardas de Santo Domingo el Antiguo en Toledo, convento de Guadalupe, iglesia de monjas Bernardas de Alcalá de Henares, Juan Gómez de Mora; panteón del Escorial: Andrés Montoya.) . . . . . 129
61. GASPAR ORDÓÑEZ. (Edificio de la Compañía de Alcalá de Henares, San Martín en Madrid, Fray Lorenzo de San Nicolás, Fray José de Sigüenza, iglesia de la Santísima Trinidad en Madrid, Valencia, Agustín de Ballesteros, Bartolomé Díaz Arias, Manuel Pereira, Francisco de Mora, Andrés Ramírez, Pedro Sánchez, Juan Gómez de Mora.) . . . . . 130

## CAPÍTULO IV

## EL TRIUNFO DEL BARROCO

62. JUAN GÓMEZ DE MORA. (Spann'sche Deurken en Hollanda, Jacques Francart; detalles arquitectónicos, iglesia de Agustinos en Bruselas, Rubens, publicación de los palacios genoveses, viaje a Madrid, su casa, torre de la Parada.) . . . . 133
63. OBRAS DE JUAN DE MORA. (Encarnación de Madrid: Ventura Rodríguez, Colegio de Jesuitas en Salamanca: Juan de Matos, Churriguera, Fray Francisco Bautista; San Gil en Madrid, fachada sur del Palacio Real, formación de Madrid, su fisonomía, Plaza Mayor y Panadería, iglesia del convento de Recoletas Bernardas en Alcalá de Henares, Juan B.<sup>a</sup> Monegro, Sebastián de la Plaza, fachada del palacio episcopal de Alcalá de Henares, torre y casa de Campillo en

- El Escorial, casas del marqués de la Laguna en Madrid y de don Rodrigo de Herrera en Alcalá, Panteón del Escorial, diversos catafalcos, altar mayor en San Jerónimo de Guadalupe, Giraldo de Merlo, Jorge Manuel, Juan Muñoz, Casa de Caballeros en Aranjuez, Colegio del Rey en Alcalá de Henares, catedral de Madrid, iglesia de Trinitarios Descalzos, portada de la iglesia de las monjas de Constantinopla en Madrid, portada de Rentería, Cristóbal de Zumarresta, Convento de jesuitas de Alcalá de Henares, fachada norte de la catedral de Jaén, Juan de Aranda, Palacio del duque de Uceda; Francisco de Herrera.) . . . 134
64. ALONSO CARBONELL. (Casa del Ayuntamiento de Madrid. Casa de Juan de Acuña, Villanueva) . . . 144
65. JUAN MARTÍNEZ Y LOS COMIENZOS DEL BARROCO EN SEVILLA. (Juan Fernández, cenador de Carlos V, casa, Santa Clara, San Lorenzo, San Pedro de Sevilla, iglesia de Tudela de Duero.) . . . 144
66. INFLUENCIA DE WENDEL DIETTERLIN . . . 145
67. JUAN B.<sup>A</sup> CRESCENZI: EL PANTEÓN DEL ESCORIAL. (Fray Nicolás de Madrid, urna de la Emperatriz en las Descalzas Reales, catafalco para los funerales de Felipe III, panteón de los duques del Infantado en Guadalajara; Felipe Sánchez, Felipe de la Peña.) . . . 146
68. EDIFICIOS PROFANOS DE CRESCENZI (Carcel de corte en Madrid, palacio del Buen Retiro) . . . 149
69. ALONSO CARBONELL Y SUS RELACIONES CON LOS PRINCIPALES REPRESENTANTES DE LA ESCUELA FLORENTINO-ROMANA. (Buen Retiro, Eugenio Caxes, altares de la Merced Calzada en Madrid, Bartolomé y Vicente Carducci. Ángel Nardi, teoría artística de Carducci, ermita de San Antonio, Gran Estanque y Casón del Buen Retiro, «La Zarzuela», Juan de Aguilar, Panteón del Escorial, Casa del Ayuntamiento de Madrid, Juan de Villanueva.) . . . 150
70. LAS IGLESIAS JESUÍTICAS DE FRAY FRANCISCO BAUTISTA (San Isidro el Real, el nuevo orden de columnas, San Vicente de Fora en Lisboa, V. Rodríguez, A. R. Mengs, Juan Pascual de Mena, Pereira, iglesia del Salvador en Madrid, San Juan Bautista en Toledo) . . . 153
71. MIGUEL ZUMÁRRAGA: EL SAGRARIO DE SEVILLA. (Juan de Herrera, Pedro de Valdelvira, Cristóbal de Rojas, Fernando de Oviedo, Lorenzo Fernández de Iglesias, José Arfe, Juan de Torija, Juan de Rueda, Alonso Moreno, Miguel Fernández, Barbás, altar mayor, Silvestre Pérez, altar de la capilla de los Vizcaínos en el ex convento de San Francisco, Pedro Roldán, Francisco de Rivas, Cornejo, convento de San Buenaventura en Sevilla.) . . . 157
72. EL TEATRO. (Teatro-corrал de la Montería en el Alcázar de Sevilla, Toledo, Buen Retiro.) . . . 159
73. CÓSIMO LOTTI, PINTOR ESCENÓGRAFO Y ARTISTA DE JARDINES. (Bartolotti, Buontalenti, Pocetti, jardines de Aranjuez, el Pardo, el Retiro, los jardines Bóboli de Florencia.) . . . 160
74. OTROS PINTORES ESCENÓGRAFOS Y ARTISTAS DE LA PERSPECTIVA EN EL BUEN RETIRO. (Bartolomeo Bianco, Galileo, pórtico de Vallenstein en Praga, palacios genoveses, Francisco Ricci, Juan Fernández Lavedo, Juan de Gandía, José del Olmo. Altar y capilla de la Santa Forma en El Escorial, Claudio Coello, Dionisio Mantuano, Vicente de Benavides, Carreño, Salvador Muñoz.) . . . 160
75. CRECIENTE INFLUJO DEL BARROCO ITALIANO. (El Pardo, Fontana: iglesia del convento de monjas de San Agustín en Salamanca, palacio del conde de Monterrey.) . . . 164
76. OTROS ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS. (Francisco de Isai, iglesia de Éibar, Miguel de Soria, iglesia de Carmelitas Descalzos en Madrid, José Más, iglesia de la Merced de Barcelona, Pedro Brizuela, portada de la Catedral de Segovia, Pedro de Lizurgarate, Juan Vélez de la Huerta, Francisco de Potes, Alonso Encinas, Lucas Castellano y Pedro Galán.) . . . 164
77. FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS, EL ÚLTIMO REPRESENTANTE DE LA SEVERIDAD Y PUREZA CLASICISTAS. (San Plácido de Madrid, Fray Juan de San Nicolás, convento de los Agustinos de la rigurosa observancia en Madrid, *Arte y uso de la Arquitectura*, Pedro de la Peña, sus construcciones en Madrid, Salamanca, Talavera, Toledo, Vilaseca, Colmenar de Oreja, Juan de Torija, Pedro de Valdelvira, Teodoro Ardemáns.) . . . 165

78. LA IGLESIA Y EL DESENVOLVIMIENTO O LIBERACIÓN DEL ARTE TÍPICO NACIONAL EN POESÍA, PINTURA Y ESCULTURA. (LA POESÍA: Cervantes, Lope de Vega, Mira de Mescua, José de Valdivieso, Tirso de Molina y Calderón. PINTURA: Francisco de Ribalta, Pablo de San Leocadio, Juan de Roelas, Francisco Herrera (el viejo), José Ribera. ESCULTURA: muebles, retablos, construcción de Custodias: Berruguete, Juan B.<sup>a</sup> Monegro, Esteban Jordán, Juan de Juni, Gregorio Hernández, Juan M. Montañés, Francisco Zurbarán, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez y Pacheco.) . . . . . 166
79. B. ESTEBAN MURILLO. (Los estofados de sus cuadros, Academia sevillana de Bellas Artes, Juan de Valdés Leal, Herrera, Hospital de la Caridad en Sevilla, Miguel de Mañara, Vicentelo de Leco, Pedro Roldán.) . . . . . 169

## CAPÍTULO V

## EL CHURRIGUERISMO

80. VIDA Y DESARROLLO ARTÍSTICO DE ALONSO CANO. (Altar mayor de la iglesia parroquial de Lebrija, monumento de la Semana Santa en San Gil de Madrid, Arco de Triunfo del Prado, fachada principal de la catedral de Granada, altar mayor de Getafe, capilla mayor del convento del Ángel.) . . . . . 171
81. EL ARCO DE TRIUNFO EN LA PUERTA DE GUADALAJARA. (Proyecto de Calderón para el ornato de Madrid, Sebastián de Herrera Barnuevo, Juan de Juni, Pompeyo Leoni, Ricci, estilo de Cano o de las placas recortadas.) . . . . . 173
82. FACHADA DE LA CATEDRAL DE GRANADA (Diego de Siloe, Juan de Maeda, Juan de Orea, Lázaro Velasco, Ambrosio de Vico, Gaspar de la Peña, Alonso Cano, Granados de la Barrera, Teodoro Ardemáns.) . . . . . 174
83. SANTA MARÍA MAGDALENA Y OTRAS IGLESIAS DE GRANADA. (Nuestra Señora de las Angustias en Granada, Pedro Cornejo, Juan Leandro Lafuente, altar mayor de Getafe y capilla mayor del convento del Ángel, iglesia de monjas Agustinas de la severa observancia en Málaga, y de las monjas Jerónimas de Santa Paula en Sevilla.) . . . . . 176
84. DISCÍPULOS DE CANO. (Alonso de Mesa, Miguel Jerónimo Cieza, Sebastián de Herrera Barnuevo, Pedro A. Bocanegra, Ambrosio Martínez, Sebastián Gómez, Juan Niño de Guevara, Pedro y José de Mora, Pedro Mena.) . . . . . 179
85. SEBASTIÁN DE HERRERA BARNUEVO Y LA CAPILLA DE SAN ISIDRO (Fray Diego de Madrid, José de Villarreal, Velázquez, Carlos Blondei.) . . . . . 179
86. EL ABULTAMIENTO DE LA ORNAMENTACIÓN: FELIPE BERREJO. (La Pasión en Valladolid: Juan de Mazarredonda, Pedro del Río, Gregorio Rodríguez Gavilán: San Cayetano en Zaragoza, San Cayetano en Madrid, San Saturnino en Pamplona.) . . . . . 183
87. FACHADA DE LA CATEDRAL DE JAÉN (Pedro de Valdelvira, Andrés de Valdelvira, Hospital de Santiago en Úbeda, Alonso de Barba, Ginés Martínez Aranda, Juan de Aranda Salazar, Juan Gómez de Mora, Pedro de Portillo, Eufasio López Rojas, Blas Antonio Delgado, Landeras, Miguel de Quesada, José Gallego.) . . . . . 186
88. FRANCISCO DE HERRERA (EL MOZO). (Francisco de Herrera (el viejo), Gobierno de Madrid, altar de San Hermenegildo en Sevilla, Mora, Academia sevillana de Bellas Artes, Cúpula de Nuestra Señora de Atocha y Descalzas Reales, en Madrid.) . . . . . 188
89. PRIMERAS CATEDRALES BARROCAS DE ESPAÑA. (Nuestro Señora del Pilar, Damián Forment, Giovanni Morete, Felipe de Busiñac; Puente del Ebro, Ventura Rodríguez) . . . . . 190
90. EL ESTILO BARROCO ROMANO EN ZARAGOZA. (Torre y fachada de la Iglesia Metropolitana del Salvador o de La Seo, Julián Yarza, Juan B.<sup>a</sup> Contini, Pedro Cuyeu, Gaspar Serrano, Jaime de Borbón, Joaquín Arali.) . . . . . 193
91. JOSÉ XIMÉNEZ DONOSO. (Claudio Coello, altar y órgano de San Millán, portada de la iglesia de Santa Cruz, tumba de los marqueses de Mejorada, claustro del Colegio de Santo Tomás, altares de las iglesias de la Victoria, de la Trinidad, de San Basilio, reconstrucción de la Panadería, portada de San Luis obispo, en Madrid.) . . . . . 194



92. OBRAS TÍPICAS DE DONOSO. (Portada de San Luis, Tomás Ramón, Pablo González Velázquez, iglesia de Santa Cruz, Francisco Esteban, Pablo González, Cristóbal Aguilera, escalera del Museo de Historia Natural en Madrid, Panadería, Juan G. de Mora, Palomino, Coello, San Antonio de Padua, Carreño, Rizzi, Jordán, colegio de Santo Tomás en Madrid, Manuel Torija, José, Jerónimo y Nicolás Churriguera.) . . . . . 197
93. JOSÉ CHURRIGUERA. (La escuela salmantina, T. Ardemáns, José, Jerónimo, Nicolás, Alberto y Manuel Churriguera, Pedro Ribera, Narciso Tomé, Guarino Guarini, *Architettura civile, Vestigium San Laurentii Taurini*, iglesia de los PP. Somas de Messina. Mirab o Mihrab de Córdoba) . . . . . 200
94. PRIMERAS OBRAS DE JOSÉ CHURRIGUERA EN SALAMANCA. (Torre de la Catedral de Salamanca, Juan Gil y Rodrigo de Hontañón, Covarrubias, Martín de Suinaga, gran sacristía de la Catedral, Juan de Badajoz, convento de San Marcos en León.) . . . . . 201
95. CATAFALCO DE CHURRIGUERA PARA LOS FUNERALES DE LA REINA MARÍA LUISA. (Juan F. de Laredo, Bartolomé Pérez, José Condi, Juan de Villar, Roque de Tapia, José Campo Redondo, Manuel Redondo, Vicente Benavides, catafalco de Felipe II en Sevilla, Juan de Oviedo, regulación del curso del Guadalquivir, catafalco del Escorial.) . . . . . 202
96. LO TÍPICO DEL ARTE DE CHURRIGUERA . . . . . 204
97. ALTARES DE CHURRIGUERA. (San Esteban de Salamanca, Juan de Herrera, Gregorio Hernández, Juan de Juni.) . . . . . 204
98. OTRAS OBRAS DE CHURRIGUERA. (Santo Tomás, portada de la iglesia de San Sebastián y de la antigua Aduana de Madrid. San Cayetano, Pedro Ribera, Pedro Alonso de los Ríos, Velázquez, Abelino, Marinoni, Tomasi, Nuevo Baztán, Plaza Mayor de Salamanca, Andrés García de Quiñones, José de Lara, Nicolás de Churriguera y Jerónimo García de Quiñones, Casa del Ayuntamiento de Salamanca, Guarino Guarini.) . . . . . 207
99. EDIFICIOS INFLUIDOS POR CHURRIGUERA O TAL VEZ PROYECTADOS POR ÉL. (Torres, frontón y gran patio del Colegio de jesuitas de Salamanca.) . . . . . 210
100. DIFERENCIA ENTRE CHURRIGUERA Y SUS DISCÍPULOS . . . . . 211
101. SOBRINO Y NIETO DE CHURRIGUERA. (Alberto Churriguera, fachada principal de la catedral de Valladolid; Manuel Churriguera, *arco de la estrella* en Cáceres.) . . . . . 211
102. PEDRO RIBERA: TRABAJOS DE SU JUVENTUD EN MADRID. (Seminario de Nobles, ermita de Nuestra Señora del Puerto, iglesia de los irlandeses, San Antonio Abad, iglesia de Monserrat en Madrid, cuartel de los Guardias de Corps.) . . . . . 213
103. EL PUNTO CULMINANTE DE LA OBRA ARTÍSTICA DE RIBERA (Fachada del Hospicio Provincial de Madrid) . . . . . 216
104. PALACIOS, TEATROS, ETC., DE RIBERA. (Palacio del marqués de Malpica, del de Miraflores, de la condesa de Torre-Hermosa, de los duques de Montellano y de los Arcos, de Fernando Verdes Montenegro, del conde de Oñate en Madrid; de los duques de Alba en Batuecas; teatro de la Cruz y teatro del Buen Retiro, verja de San Luis.) . . . . . 216
105. SURTIDORES FUENTES Y OBRAS DE INGENIERÍA DE RIBERA. (Rutilio Gaxi, fuentes de Madrid, fuente de la Puerta del Sol, de la plaza de Antón Martín, de la Red de San Luis, de la calle de San Juan, de la Salud, de la Tela, de las Damas en la Florida; Puerta de San Vicente, Sabatini, paseo, las capillas de Ávila y Ugena; cuartel del Pardo, conducciones de agua, carretera del Escorial, puente de Toledo en Madrid, Manuel del Olmo, José Arroyo, Juan Ron.) . . . . . 218
106. LA FAMILIA TOMÉ. (Transparente de la Catedral de Toledo, Narciso y Diego Tomé; fachada de la Universidad de Valladolid; Antonio Tomé y Narciso Tomé: el Transparente; Narciso Tomé; el altar mayor de León, Simón Tomé Gavilán, Vicente Saavedra.) . . . . . 220
107. PORTADA DE SAN MARTÍN PINARIO, EN SANTIAGO DE COMPOSTELA. (Mateo López, González Araujo, José Turmes, Fray Manuel de los Mártires, Plácido Caamiña, San Francisco.) . . . . . 226
108. PORTADA DEL PALACIO DE SAN TELMO Y EL CHURRIGUERISMO EN SEVILLA, (Fernando Colón, Antonio Rodríguez, Leonardo, Matías y Antonio de Figueroa;

- palacio arzobispal de Sevilla; Lorenzo Fernández, convento de Franciscanos; Francisco Manuel Ramos; San Pablo, Miguel de Figueroa, Lucas Valdés, Clemente de Torres, Alonso Miguel de Tovar, Bernardo German, Zurbarán, Torrigliano, Herrera, Roldán, Montañés Noviciado de jesuitas de San Luis; Miguel de Figueroa, Barrera, José Torrecilla.) . . . . . 228
109. EL PUNTO CULMINANTE DEL CHURRIGUERISMO EN SEVILLA. (El Salvador; Esteban García, Pedro Romero, Pedro Roldán, Juan de Valdés Leal, iglesia del colegio de las Becas en Sevilla, Eufrasio López de Rojas, José Granados, Francisco Gómez Septier, Alonso González, Leonardo de Figueroa, Diego Díaz, Torcuato Cayón de la Vega, Colegiata e iglesia de San Martín en Jerez de la Frontera, Cayetano Acosta, Juan Espinel, Montañés, S. García, altar mayor de Santa María del Mar en Barcelona, altar de San Lesmes en Burgos, transparente de Toledo, altar de San Martín Pinario en Santiago, Jerónimo Barbás, Silvestre Pérez, altar mayor del Sagrario de Sevilla, Pedro Cornejo.) . . . . . 234
110. OTROS REPRESENTANTES DE LA ESCUELA. (Sebastian Recuesta, iglesia de los minoristas en Sevilla, Francisco García Dardero, altar de Uclés Ignacio Moncalán, Pedro Portelo, hospital de Osma, José Arroyo, Luis de Arriaga, fachada de la Catedral de Cuenca, puente de Toledo en Madrid, Gaspar Roma, José Sopeña, patio de la Universidad de Alcalá de Henares, Francisco Artiga; Universidad de Huesca, sus escritos, Miguel Aguas, iglesia colegiata de Alcañiz.) 239
111. FRANCISCO HURTADO Y JOSÉ DE BADA. (Sagrarios de la catedral de Granada y de la Cartuja, José Mora, Palomino, Risueño, Santuario de la Cartuja del Paular, Pedrajas, custodia, Pedro Cornejo, coro de la Catedral de Córdoba, capilla del Cardenal, bóvedas de la Mezquita de Córdoba, portada de la Colegiata, hospital de San Juan de Dios, trascoro de la catedral de Granada, Agustín Vera.) . . . . . 241
112. LAS ÚLTIMAS CONSECUENCIAS DE LA ROTURA DE LÍNEAS Y SUPERFICIES. (Instituto de María Reparadora en Valladolid, San Hipólito de Córdoba, el Carmen de Cádiz, Manuel Rosato, Cano, Murillo, Giaquinto, Morales, Cotán, Bocanegra, Luis de Arévalo, Fray Manuel Vázquez, gongorismo y gracionismo.) . . . . . 248
113. MANIFESTACIONES AFINES DEL ESPÍRITU DE LA ÉPOCA. (Boscán, Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Mateo Alemán, Andrés Pérez, Cervantes, Góngora, Gracián, Zurbarán, Valdés Leal, P. Roldán, biblioteca de la Universidad de Coimbra, fachada del monasterio de cistercienses de Alcobaça, sillería del coro de la Catedral y Palacio del Mejicano en Braga.) . . . . . 251

## CAPÍTULO VI

## EL ESTILO DE PLACAS DERIVADO DE HERRERA Y CANO

114. LA ORNAMENTACIÓN SOBREPUESTA EN FORMA DE PLACAS. (Catedral de Valladolid, fachada de la iglesia del convento de Santa Teresa de Ávila, Cano, Santiago de Compostela, Berenguer.) . . . . . 255
115. EL CAMPANARIO (TORRE) ESPAÑOL DERIVADO DEL ALMINAR (Berenguer, Domingo Antonio de Andrade, Rodrigo de Padrón, torre del Reloj y campanario de Santiago, alminar de Córdoba, Giralda de Sevilla, torre de Córdoba, los tres Hernán Ruiz, Güever, Bartolomé Moral, Diego de Pesquera, Asensio Maeda, Juan de Ochoa, Juan Ceronado, Juan Francisco Hidalgo, Gaspar de Oña, Luis de Águila, torre de Murcia, Berruguete, Jerónimo Guijarro (Montañés), Ventura Rodríguez, torre del reloj y campanario de Santiago de Compostela, Hospital, Andrade, Recoletas agustinas de Villagarcía, Monteagudo, San Jorge de la Coaña, Domingo Maceyras.) . . . . . 257
116. CASAS Y NOVOA Y EL FRENTE PRINCIPAL DE LA CATEDRAL. (Fernando Casas y Novoa, Lucas Ferro Caabeiro, altar mayor de San Martín Pinario, Miguel Romay, Francisco Pardo, Pereira de Lanzós, Fernández Baamonde, Castro y Losada, Moure, Mariño, Iglesias, capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes en Lugo, iglesia de Villanueva de Corenzana, Inquisición, Casa del Cabildo de Santiago,

- Lucas Antonio Ferro Caabeiro, iglesia del Belvis, Fray Manuel de los Mártires, Fray Francisco Caeiro, capilla de las Angustias de Abajo en Santiago, Fray Miguel Ferro Caabeiro.) . . . . . 262
117. SIMÓN RODRÍGUEZ, Y LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO (San Francisco, San Martín Pinario, Miguel Romay, San Vicente de Fora en Lisboa, Felipe de Trezo, Francisco Pardo, Fray José Rodríguez, iglesia parroquial de Alicante, Simón Rodríguez, Fray Manuel de Castro, Fray Ignacio de Fontecoba, Fray Francisco Caeiro, Martín Gabriel, Miguel Ferro Caabeiro, Melchor Prado y Mariño, iglesia Colegiata de Vigo, Plácido Caamiña, Ferreiras, Santa Clara, Pedro Aren.) . . . . . 267
118. SARELA: LAS CONSTRUCCIONES PROFANAS. (Casa del Cabildo en la plaza de las Platerías, Francisco, Clemente, Fernando y Jacobo F.<sup>z</sup> Sarela, Lucas Ferro Caabeiro, Wendel Dietterlin, V. T. de Bry, Santiago Floris, capilla del Cristo en Conjo, patio del convento del mismo, Azabachería en Santiago, V. Rodríguez, Domingo Antonio Loys de Monteagudo, San Nicolás de La Coruña, casas particulares de Sarela en Santiago y La Coruña, patios del hospital de Santiago, Ramón Pérez Monroy, Fray Manuel de los Mártires, Varela Velado.) . . . . . 274

## CAPÍTULO VII

## LA ESCUELA OVETENSE Y LA REACCIÓN VITRUVIANA EN EL CHURRIGUERISMO

119. EL ARTE BURGUEÉS. (Palacios de la nobleza y episcopales, Sevilla, Málaga, Murcia, Oviedo, Barcelona y Valencia.) . . . . . 281
120. LA ESCUELA OVETENSE. (Manuel Reguera, palacio del conde de Nova, casa de Torreno, casa del Parque, palacio del marqués de Campo Sagrado, convento de San Pelayo, Fray Pedro Martínez, casas particulares, Juan de Cereceda, convento dominicano de Oviedo, iglesia de Cudillero, Pedro de Lizurgarate, casa del Ayuntamiento y Universidad de Oviedo, Gonzalo de Güemes Bracamonte, Juan de la Pedriga, Juan de Cajigal y Sola, Fernando de Huerta, iglesia de Nuestra Señora en Elche.) . . . . . 282
121. FRAY PEDRO MARTÍNEZ: LA VUELTA AL VITRUVIANISMO. (Sus obras: en Burgos, Peñaranda, Valladolid, Haro, Gumiel del Mercado, Sotillo, Cárdena, Rezonondo, Eslonza, Mansilla de las Mulas, Oviedo, Silos.—Sus escritos: *Diálogo*, Vitruvio, obras de Matemáticas, anotaciones matemáticas, perspectiva, geometría, arquitectura hidráulica, fragmentos matemáticos, el «curioso arquitecto», etc.) . . . . . 283
122. CORNISAS DE MADERA DE ZARAGOZA . . . . . 286

## CAPÍTULO VIII

## ITALIANISMO Y CHURRIGUERISMO

123. VALENCIA, LAZO DE UNIÓN ENTRE ESPAÑA E ITALIA . . . . . 287
124. DECORADORES ITALIANOS. (En Valencia: Santos Juanes del Mercado: Vicente García, Juan Miguel de Orlens, Jacobo Barthesi, Juan Muñoz, Jacobo Ponzanelli, Guillot, Camarón, Vicente Guillot, Antonio Palomino, *Teórica y práctica de la pintura*, San Martín; José de Cardona Pertusa, iglesia de los Mínimos, el deambulatorio, José Vergara; la Catedral; Juan B.<sup>a</sup> Pérez, Antonio Gilbert, cúpula de la iglesia de Ruzafa, torre y sacristía del convento de Agustinos, colegio de San Pío y de Clérigos Menores, torre de San Bartolomé, fuente de la plaza de San Juan del Mercado; en Salamanca, San Martín; en Toledo, puerta de los Leones, Morcano Salvatierra.) . . . . . 288

125. PRIMERAS CONSTRUCCIONES BARROCAS EN VALENCIA. (Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados: conde de Oropesa, Diego Martínez Ponce de Urrana, Vicente Gascó, Ignacio Vergara, Miguel Navarro, José Vergara, Vicente Marzo, Juan de Juanes, Francisco Llácer.) . . . . . 292
126. TORRE DE SANTA CATALINA EN VALENCIA. (Juan B.<sup>a</sup> Viñas, Miguelete.) . . . . . 293
127. PORTADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE VALENCIA. (Conrado Rodolfo, Villanueva, José Miner, Domingo Saviesca, Andrés Robles, Luciano Estebe, José Padilla, Ignacio Vergara.) . . . . . 295
128. PALACIOS PRIVADOS DE VALENCIA. (Vicente Marzo, casa del conde de Parcent, palacios de los condes de Alcudia, de Cervellón y de Pinohermoso, de D. Gaspar Dotres y del marqués de Dos Aguas; Rovira, José Ferrer, Ignacio Vergara, Bernardo A. de Celada.) . . . . . 296
129. LA COSTA DE LEVANTE. (Alicante, casa del Ayuntamiento, Sagrario de la iglesia de Santa María, Baleares, Antonio Soldatti, Barcelona, casas de alquiler, casa Dalmases.) . . . . . 298
130. LA IGLESIA JESUITA DE NUESTRA SEÑORA DE BELÉN, EN BARCELONA. (Iglesias de Corte: Escorial, Versalles, Dresden, Gaetano Chiaveri, fachada de la Catedral de Gerona, escalera española de Roma, Spechi y Sancti, San Agustín en Barcelona; Pedro Bertrán.) . . . . . 299
131. JESUITISMO E ITALIANISMO. (Loyola, Borja, colegio de jesuitas en Loyola, Carlos Fontana, Antonio del Grande, palacio de España en Roma.) . . . . . 303
132. LA IGLESIA JESUITICA PARROQUIAL Y PROCESIONAL DEL TIPO DE LA IGLESIA DE CORTE (Los estatutos de la Orden y el Arte, la iglesia catalana del tipo de salón, iglesia del Gesù, iglesias jesuíticas de Salamanca, Madrid, Toledo, Hans Schicksart, Freudenstadt, Murcia, El Escorial, San Salvador en Sevilla Nuestra Señora de Belén en Barcelona; Dresden: Gaetano Chiaveri) . . . . . 304
133. DIFERENCIA ENTRE LA IGLESIA JESUITICA PÚBLICA Y LA DE COLEGIO O NOVICIADO . . . . . 307
134. EL COLEGIO DE LOYOLA, EL MÁS BRILLANTE MONUMENTO DEL BARROCO JESUITICO SOBRE EL SUELO ESPAÑOL. (Loyola Carlos Fontana, Ignacio de Ibero, Javier Ignacio de Echevarría, Casa del Ayuntamiento de Miranda de Ebro, iglesia parroquial de San Sebastián en Azpeitia.) . . . . . 307
135. OTRAS IGLESIAS COLEGIATAS JESUITICAS. (San Lorenzo de Burgos, San Luis de Sevilla; Miguel de Figueroa y J. Torrecilla.) . . . . . 314
136. IGLESIAS VASCAS DEL TIPO DE SALÓN. (San Vicente en Vitoria, Azpeitia, Azcoitia, Zumárraga, Tolosa, Junquera; Nicolás Ribera, Juan de la Sierra, Alonso de Madrid, Baltasar Pérez, Bernardo del Valle, Deva; Juan Ortiz de Olaeta, Juan de Aróstegui; Rentería, Domingo y Juan de Aranzaetrogui, Francisco Azurmendi V. Rodríguez, Juan González de Mora.) . . . . . 315
137. LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA, EN SAN SEBASTIÁN. (Pedro Ignacio Lizardi, Miguel de Salezán, Francisco Ibero, Lucas de Lcnja, Tomás de Larraza, Torre de Elgóibar, pórtico de V. Rodríguez para la iglesia de San Sebastián en Azpeitia, sacristía Tomás de Jáuregui: altares, Miguel Antonio de Jáuregui.) . . . . . 316
138. LAS SALAS DE PREDICACIÓN VASCAS Y LA REGLA DE LA ORDEN DOMINICANA. (San Juan de Luz.) . . . . . 319
139. LOS HOLANDESES VAN DE BEER Y JAIME BORT. (Fábrica de Tabacos de Sevilla, Vicente Acero, Juan Vicente Catalán y Bengochea, fachada de la catedral de Murcia.) . . . . . 321
140. VICENTE ACERO, EL ÚLTIMO CHURRIGUERISTA. (La nueva Catedral de Cádiz; Catedral de Málaga. Diego de Siloe, Juan Bautista de Toledo, Maestro Enriquez, Hernán Ruiz, Diego Vergara, padre e hijo; Pedro Díaz de Palacio, José Bada, Ayala, V. Acero, Antonio Ramos.) . . . . . 324
141. LA MONARQUÍA ESPAÑOLA Y EL ROBUSTECIMIENTO DEL ESTADO FRANCÉS. (La reforma, el protestantismo en el Norte, Holanda, Alemania, Francia, Religión y Política, el Reino de Francia, Luis XIV, su matrimonio con la princesa Teresa de España, Academia francesa, sistema prohibitivo y mercantil, Francisco Mansart, arte hugonote, Carlos Erard, Perrault, Bernini, Francisco Blondel, J. H. Mansart, clasicismo vitruviano.) . . . . . 326



142. LA DECADENCIA ESPAÑOLA. (Fiestas cortesanas, disputas teológicas, Mariana, Quevedo, administración de los favoritos, Lerma, Olivares, Luis de Haro, padre Bernardo Nithard, don Juan de Austria, Portocarrero, los Borbones, Nicolás Antonio: el destierro como castigo, colección de obras españolas, *La Bibliografía española, Censura de historias fabulosas*) . . . . . 329

## CAPÍTULO IX

## EL BARROCO CLASICISTA-VITRUVIANO

143. LOS BORBONES Y EL ARTE. (Felipe de Anjou, triunfo de la tendencia paladina sobre la miguelangelesca en Italia y Francia, artistas extranjeros, construcciones nuevas, academias de arte, el sentimiento barroco del espacio, La Granja, Madrid, Ríofrío, Aranjuez.) . . . . . 333
144. LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO: TEODORO ARDEMÁNS. (T. Ardemáns, pintura del techo de la sacristía de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco en Madrid, catafalcos del delfín de Francia y de María Adelaida de Saboya, de la Reina María Luisa de Saboya, Luis XIV; La Granja, San Millán en Madrid, Santos Justo y Pastor, Juan Ramón, Francisco Ortega, Andrés Procaccini, Sempronio Subisati, Renato René Carlier, Esteban Boutelou, Juvara, Sacchetti. . . . . 334
145. LOS JARDINES DE SEVILLA. EL PARDO. LA GRANJA. (Cossimo Lotti, Esteban Boutelou; parque de San Ildefonso, moriscos, Alcázar de Sevilla, Carlos V, Herrera, Escorial, Buen Retiro, palacio de los duques de Alba en Lagunilla, Francisco Camilami, Aranjuez, San Ildefonso; Procaccini, Sani, Fremín, Tieri, Antonio y Huberto Dumandré, Pitué, Fuente de las Ranas, Baño de Diana, panteón de la Colegiata.) . . . . . 339
146. FELIPE JUVARA EN ESPAÑA. (Juan Medrano, teatro de San Carlos en Nápoles; Juvara, edificios de Turín, Superga, Lisboa, Palacio Real de Ayuda, iglesia parroquial, construcciones de Mantua, Como, Milán, Palacio Real de Madrid, fuente del jardín de San Ildefonso, Sacchetti, S. Subisati, Ríos, fachada del jardín de Aranjuez.) . . . . . 343
147. SACCHETI Y EL PALACIO DE MADRID. (Juan Ramón, Juvara, palacio ducal de Módena, Vanvitelli, Caserta, Corrado Giaquinto, Juan B.<sup>a</sup> Tiepolo, José Gricci, salón de Gasparini, Girardini, plan de construcciones de Sacchetti, Pedro Tacca, Teatro Real.) . . . . . 346
148. RÍOFRÍO. (V. Raveglia, Carlos Frascina, José Díaz Gamones, Pedro Sexmini, H. Dumandré, fábrica de cristal de San Ildefonso; Juan Villanueva.) . . . . . 351
149. PALACIO DE ARANJUEZ. (Pedro Caro Idogro, fachada principal, Teodoro Ardemáns, E. Marchand, Leandro Brachileu, Juan P. Galluci, J. Bonavia, Corrado Giaquinto, J. Amiconi.) . . . . . 352
150. JACOBO BONAVIA Y GONZÁLEZ VELÁZQUEZ. (Decoraciones teatrales, renovación de la iglesia de monjas Vallecas, Casa profesa de los jesuitas, capillas en Santo Tomás y Santa Ana, iglesia y altar mayor de las monjas justinianas de Cuenca, Alejandro González Velázquez, iglesia parroquial de Alpajes en Aranjuez, Cristóbal Rodríguez de Jarama, Felipe de Castro, Domingo Olivier, Antonio Aguado, plan de edificaciones en Aranjuez, Luis Fernando Montesino, capilla de San Antonio en Aranjuez, iglesia de Santos Justo y Pastor en Madrid, Bartolomé Rusca, José de Castillo, Pedro Hermoso, V. Rodríguez, Roberto Michel, Nicolás Carisana, Guarino Guarini, San Felipe Neri en Turín, Santa María de la Divina Providencia en Lisboa, palacio del Buen Retiro, G. Buonavera, y G. Pavía.) . . . . . 352
151. FRANCISCO CARLIER. (Iglesia parroquial y de Corte del Pardo, iglesia de los premostratenses en Madrid, convento de las Salesas Reales, Francisco Moradillo, Francisco Sabatini; tumba de los fundadores, Giaquinto, Cinnaroli, Muro, Filipart, hermanos Velázquez, Olivieri, Portillo de Recoletos en Madrid.) . . . 361

152. REMINISCENCIAS CHURRIGUERESCAS. (San José en Madrid, castillo de Bibataubin en Granada, triunfo del estilo cortesano sobre el estilo popular.) . . . . . 365
153. LOS PRIMEROS VITRUVIANOS ESPAÑOLES. (Fray Juan Ascondo, San Román de Hornija, Villar de Frades, Casa de La Granja en Fuentes, casa del vizconde de Valoria, galerías del convento de Benedictinos de Valladolid.) . . . . . 366
154. LA ACADEMIA DE ARTE DE SAN FERNANDO. (Juan de Villanueva, Francisco Antonio Menéndez, Juan Domingo Olivieri, marqués de Villarias, Francisco Preciado de la Vega, los primeros profesores.) . . . . . 368
155. ESTÉTICA ARTÍSTICA E INVESTIGACIONES ACERCA DE LA HISTORIA DEL ARTE. (José Hermosilla y Sandoval; Vitruvio, Geometría y las máquinas necesarias para construir, Juan de Villanueva, Pedro Arnal, Granada, Córdoba, Fray Francisco de Santa Bárbara, Escorial, inventario de los monumentos artísticos del Reino, Hospital General, paseo del Prado, altar de los Trinitarios Calzados en Madrid, Colegio viejo de Salamanca, José de Castañeda, C. Perrault, compendio de Vitruvio, reedificación de la Fábrica de tabacos, del Museo de Ciencias naturales y del Palacio Real en Madrid, Academia de San Fernando, decoración interior de las Descalzas Reales de Madrid, varios altares, críticos, José Moreno; viaje a Constantinopla, Padre Cristián Rieger, Padre Miguel de Benavente, Benito Bails, Ramón Pignatelli, Fray Antonio de San José Pantones, Juan Pedro Arnal; Mosaico de Rielves, Imprenta Nacional, ministerio de la Guerra, otras obras de menor importancia, Academia Española, Academia de la Historia, Sociedad de Amigos del País, Antonio Ponz, Llaguno y Amírola, Ceán Bermúdez.) . . . 370
156. CENTRALIZACIÓN ABSOLUTISTA DEL ARTE. (Comisión de arquitectos, examen.) . . 373
157. LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, EN VALENCIA. (Academia de Santa Bárbara, los Vergaras, Pascual Miguel, Jaime Molins, Vicente Gascó, Felipe Rubio, Manuel Monfort, San Carlos, Benito Espinós, Comisión de Arquitectura.) 373
158. LAS CONSTRUCCIONES BARROCO-VITRUVIANAS EN VALENCIA. (Felipe Rubio, Antonio Gilabert, Tomás Miner, Aduana de Valencia, decoración interior de la Catedral, Capilla de San Vicente Ferrer, Nuestra Señora de Nules, palacio del conde de Villapaterna, iglesias de Toris y Chate-Algar, cúpula de la iglesia de los Escolapios, altar mayor del convento de monjas de la Zaedia, Vicente Gascó; Capilla de Nuestra Señora del Carmen en el convento de los Carmelitas, puentes de Cullera y Catarroja, Juan B.<sup>a</sup> Mínguez.) . . . . . 374
159. LA ACADEMIA DE SAN LUIS, EN ZARAGOZA. (Juan y José Ramírez, Vicente Pignatelli, Ramón Pignatelli, conde de Fuentes, Agustín Sanz, Pedro Ceballos, Gregorio Sevilla, Francisco Rocha, Manuel Inchausti, Academias de Barcelona, Cádiz y Córdoba.) . . . . . 376
160. EL ADORNO INTERIOR DE LAS HABITACIONES: FRESCOS E INDUSTRIA TEXTIL. (Objetos de arte, sargas, tapices flamencos, frescos, Agustín Metelli, A. Miguel Colonna, Rizzi, Careño, Buen Retiro, tapiceros, Pedro Gutiérrez de Salamanca, Pastrana, Madrid, Antonio Cerón, Franz Tons en Pastrana, familia Vandergoten, Real fábrica de Tapices, Lucas Jordán, David Teniers, Juan Cornelis Wermeyen, Uvas, Giacomo Amiconi Dominico, Maria Sani, Francisco Goya.) . . . 378
161. LA INDUSTRIA DEL VIDRIO. (Barcelona, Cervelló, Mataró, Nuevo Baztán, Villanueva de Alcorcón, San Ildefonso, Ventura Sit, Pedro Frombilla, J. Dowlin, Eder, Sivert, Sigmundo Brun.) . . . . . 379
162. LA MANUFACTURA DE ALCORA. (Boettger, Meissen, conde de Aranda, José Ollery, Francisco Holy, Juan Cristián Knipfer, Francisco Martín, Pedro Clostermann, José Ferrer; Kaendler, el salón de porcelana.) . . . . . 380
163. CAPODIMONTE Y PORTICI. (Giovanni Caselli, Livio Octavio y Cayetano Scheper, Fernando Sanfelice, Giacomo Vacerle, José Grossi, Agustín Tucci, Mateo Ciarlone, Pascual Tucci, A. Giorgio, José Gricci, salón de porcelanas del palacio de Portici, Juan Segismundo Fischer, Luis Restile; Portici; marqués Ricci, Tomás Pérez, Domingo Venuti.) . . . . . 381
164. LA FÁBRICA DEL BUEN RETIRO. (Antonio Borbón, José Gricci, Cayetano Scheper, Jenaro Boltri, José de la Torre, José Grossi, Carlos Scheper, Carlos y Felipe Gricci, Bartolomé Sureda, reloj y jarrones del Palacio Real de Madrid, triunfo de Baco, Calvario.) . . . . . 382

165. LA ARQUITECTURA DE LA PORCELANA EN ESPAÑA. (Los salones de porcelanas de Aranjuez, Madrid y Portici, José Gricci, Jenaro Boltri, José de la Torre.) . . . 383
166. OTRAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS: EL MOSAICO, EL MARFIL, EL BRONCE (Escuela de industrias artísticas del Buen Retiro, arte de cortar piedras duras, mosaico, Fábrica de Armas de Toledo.) . . . 386
167. LA ESPAÑA DE LOS BORBONES Y LA TERMINACIÓN DE LA CENTRALIZACIÓN ABSOLUTISTA. (Sistema prohibitivo y mercantil, progreso financiero, Portocarrero; Estré, Ursinos, Orry Macanaz, Alberoni, Belluga y Moncada, el cardenal infante don Luis, patronato de la Corona, los bienes de la Iglesia al servicio del Estado, R. P. Campomanes, Gaspar Melchor Jovellanos, jesuitas, rota de la Nunciatura, el Rey de la Iglesia; predominio del primero sobre la segunda.) . . . 386
168. LA NUEVA CATEDRAL DE CÁDIZ. (Vicente Acero, José y Gaspar Cayón, Catedral de Guadix, Torcuato Cayón de la Vega, Miguel de Olivares, Manuel Machuca y Vargas, Domingo de Tomás, Juan Daura. Término de la evolución del tipo de catedral española, la creación más grandiosa del churriguerismo.) . . . 388
169. EL CÍRCULO ARTÍSTICO DE CÁDIZ. (Torcuato Cayón, monumento de la Semana Santa, Casa de la Misericordia, Hospital de San José, teatro de la Comedia, Casas capitulares en la isla de León, iglesia parroquial de Chiclana, iglesia de San José en Cádiz, Colegiata de Jerez de la Frontera, Puerta de Tierra en Cádiz, transformación de San Pablo, Torcuato Benjumeda: Aduana, San José, Cárcel, iglesia de las Recogidas; Academia de Cádiz, Miguel de Olivares, Diego Cayón, Juan Villanueva, monumento a Jovellanos en Oviedo.) . . . 394

## CAPÍTULO X

## DEL BARROCO VITRUVIANO AL CLASICISMO HERRERIANO ROMANO

170. VENTURA RODRÍGUEZ. (Biografía.) . . . 395
171. LISTA DE SUS PROYECTOS POR ORDEN CRONOLÓGICO. . . . 396
172. PERÍODO BARROCO DE VENTURA RODRÍGUEZ. (San Marcos, Luis Velázquez, Juan Pascual de Mena, Felipe de Castro, Roberto Michel, San Bernardo de Madrid.) 399
173. PERÍODO CLASICISTA DE VENTURA RODRÍGUEZ. (Catedral de Zaragoza, decorado de la iglesia de la Encarnación de Madrid, capilla de los arquitectos en la iglesia parroquial de San Sebastián en Madrid.) . . . 404
174. PERÍODO HERRERIANO DE VENTURA RODRÍGUEZ. (Convento de los Agustinos misioneros filipinos, en Valladolid, Fray Francisco de las Cabezas, conventos de Franciscanos de Alcoy y de Alcira, Antonio Plo, Francisco Sabatini, Panteón nacional.) 407
175. LAS FACHADAS DE V. RODRÍGUEZ EN EDIFICIOS DE LA EDAD MEDIA. (Azabachería de Santiago de Compostela, Sarela, Domingo Antonio Lois de Monteagudo, iglesia parroquial de San Sebastián en Azpeitia; Francisco Ibero, catedrales de Zaragoza, Toledo, Pamplona, Santos Ángel de Ochandategui.) . . . 415
176. EDIFICIOS CON CÚPULA, OBRA DE V. RODRÍGUEZ. (Sagrario de la catedral de Jaén, iglesia del hospital de Oviedo; Pedro Menéndez, Manuel Reguera González, Hospital de Olot, Hospital general de Madrid, Hospital de Santiago de Compostela, Colegio de Jóvenes Pobres de Santa Victoria en Córdoba; Baltasar Dreveton o Geveton, San Antolín de Cartagena, San Felipe Neri de Málaga.) 418
177. CONSTRUCCIONES CIVILES DE V. RODRÍGUEZ. (Casa de Correos de Madrid, Jaime Marquet, palacios del duque de Liria y del marqués de Astorga en Madrid, Casas consistoriales de Burgos y La Coruña, fuente de la Cibeles en Madrid.) 426
178. IMPORTANCIA DE V. RODRÍGUEZ PARA EL ARTE ESPAÑOL. . . . 428
179. INFLUENCIA ITALIANA. (Pedro Cermefio; Damián Rivas, iglesia de San Miguel del Puerto en Barcelona, Barcelopeta, Catedral de Lérida, Francisco Sabatini, iglesia de Santa María del Rosario y Nuestra Señora de los Dolores en La Granja, San Rafael de Córdoba, Faïd'herbes, N. S. d'Hanswyk de Malinas) . 428



180. INFLUENCIA FRANCESA. (Monumento del Triunfo en Córdoba, Domingo Escroys, Simón Martínez, Miguel Verdiguier, Juan de Sagarvinaga, fachada y capilla de Santa Tecla en la catedral de Burgos, sus construcciones en Salamanca, Osma, Ciudad Rodrigo, Medina del Campo, Oviedo, Sahagún y en toda la región de Castilla la Vieja; Martín Carrera, torres de Legazpi y Tolosa; Joaquín Ibáñez García; iglesia con cúpula en Benicásim; José María de Aldehuela, colegio de Jesuitas en Teruel, sus construcciones en Cuenca, Málaga, puentes de Ronda y Loja, iglesia del Hospital de San Juan de Dios en Murcia, Oppenort, Meissonnier; Carlos Lemaury; casa del Ayuntamiento de Santiago de Compostela, José Antonio Mauro Ferreyro, la capilla mayor de la Catedral de Lugo.) . . . . . 431
181. LOS ACADÉMICOS PROCEDENTES DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO. (Miguel Ferro-Cabeiro; Santa María del Camino, conducción de aguas, altares etc., Universidad de Santiago, Pérez Machado, Melchor Prado y Mariño, San Miguel, Las Ánimas, San Benito del Campo en Santiago, altares de Salomé, Camarín de los Dolores en San Nicolás de La Coruña, Colegiata de Vigo, San Francisco de Santiago, Limeses, Fernando Domínguez y Romay, Aduana, fuentes, casa del Ayuntamiento, teatros de La Coruña y de Padrón, López Freire, Mínguez, Quiñones, Ponte, Durán, Casteleiro, Crespo, Caeiro, Fray Manuel de los Mártires, Luis de Lorenzana, orden de columnas, Francisco Pons, palacio episcopal de Solsona; José Elejalde, Julián Sánchez Bort, fachada de la catedral de Lugo, Miguel Fernández: el Temple en Valencia, Bartolomé Ribelles y Dalmau: capilla de Nuestra Señora del Pópulo en Cuarte, camarín del Santo Cristo del Grao en Valencia y convento de Dominicos, iglesia de Almansa, José García, Fray Juan Ascondo, monasterio de Benedictinos en Valladolid, Juan de Herrera, Juan de Rivero Ruda, José Prats; capilla de Santa Tecla en Tarragona y acueducto romano, isla de León, escuela de Marina, Francisco Sabatini.) . . . . . 436
182. LOS DISCÍPULOS DE V. RODRÍGUEZ. (Francisco Sánchez: Santo Cristo de San Ginés, altar mayor de la Orden Tercera en San Francisco, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, casas del duque de Híjar en Madrid, palacio episcopal de Menorca, casas de recreo del duque de Medinaceli en Leganés, Manuel Machuca y Vargas: catedral de Cádiz, Buen Retiro, casas particulares, iglesias de Bermeo, Membrilla, Ajalvir, Miedes, Rivadeo, casas de campo de la duquesa de Castejón y del marqués de Aguilar en Aranjuez, Ramón Durán; casa del conde de Torrepilares en Salamanca, casa de campo en Carabanchel Alto, casa en Madrid, Manuel Martín Rodríguez; almacén de cristal, Academia Española, cuartel de San Gil, fábrica de platería, depósito hidrográfico en Madrid, Academia de Cáceres, catedral de Salamanca (el tabernáculo), altar mayor de Lérida, Aduana de Málaga, Miguel de Castillo, Pedro Nolasco de Ventura, Lucas Cintora, torre de Manzanilla, iglesias de las Cabezas de San Juan y de Arahál, Colegio de las Becas, casa del marqués de Medina, Hospital Real y Lonja de Sevilla, Julián Yarza, Agustín Sanz, Santa Cruz y casa de los Infantes del Pilar en Zaragoza, iglesia de Urrea, Binacés, Epila, Puebla de Híjar, Fraga y Sariñena, Almodís de Ateca, Borja y otras.) . . . . . 442
183. REMINISCENCIAS FRANCESAS Y HERRERIANAS EN BARCELONA. (Aduana, conde de Roncali, Pedro Padilla, fortificaciones y palacio de la Capitanía general en Barcelona, Lonja; Juan Soler.) . . . . . 446

## CAPÍTULO XI

DEL BARROCO CLASICISTA ROMANO AL CLASICISMO  
HELÉNICO

184. FRANCISCO SABATINI. (Vanvitelli, Caserta, cuartel de Caballería del Puente de la Magdalena y fábrica de Armas de la Torre de la Anunziata en Nápoles, Fábrica de porcelana del Buen Retiro, Carlos Borbón, monumento funerario de Fernando VI y su esposa en las Salesas Reales de Madrid, Puerta de Alcalá,



|   |     |
|---|-----|
| Roberto Michel, Francisco Gutiérrez, Pedro Ribera, Arco de San Vicente en Madrid, San Pascual de Aranjuez, Rafael Mengs, Francisco Bayeu, Mariano Maella, colegio de San Ildefonso, Aduana de Madrid, palacios de Madrid, Aranjuez y El Pardo, Hospital general de Madrid, San Francisco el Grande, Casa de los Ministerios, casa vivienda, calle Nueva, convento de las Señoras Comendadoras de Santiago en Madrid, cuartel de Leganés, Santuario de Nuestra Señora de Lavanza en Castilla, capilla de Palafox en Osma, altar mayor de la Catedral de Segovia, Fábrica de Armas de Toledo, pueblos de San Carlos y Guatemala, nueva Catedral de Lérida, Pedro Cermeño. Santa Ana de Valladolid, Francisco Álvarez Benavides, obras de ingeniería.) . . . . . | 449 |
| 185. IMPORTANCIA ARTÍSTICA DE SABATINI Y SU SIGNIFICACIÓN EN LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL . . . . .   | 458 |
| 186. JUAN DE VILLANUEVA. (Alhambra, Escorial, casas del cónsul francés, del marqués de Campovillar y de los infantes en El Escorial, iglesia del Caballero de Gracia, teatro del Príncipe, entrada del Jardín Botánico, cementerio de la Puerta de Fuencarral, casas de Madrid, obras de reconstrucción en El Escorial, cuartel de Málaga, casa del Ayuntamiento de Madrid, Museo del Prado, Observatorio astronómico de Madrid.) . . . . .   | 458 |
| 187. SILVESTRE PÉREZ. (Construcciones en San Sebastián, Bilbao, Bermeo, Motrico, Durango y otras localidades en Álava, teatro de Vitoria, Sagrario de Sevilla, puentes de Sevilla y Triana.) . . . . .  | 459 |
| 188. LA PINTURA DE AQUELLA ÉPOCA (Antonio Rafael Mengs, Francisco Goya, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez.) . . . . .  | 460 |
| 189. LA LITERATURA. (A. Moreto, Jovellanos, Ayala, Iriarte, Ramón de la Cruz, Leandro F. <sup>z</sup> Moratín, Juan Meléndez Valdés, Nicasio Álvarez Cienfuegos, Manuel José de Quintana.) . . . . .  | 460 |
| 190. CONCLUSIÓN. (Los germanos en España, arte burgués y arte aristocrático, latinización del territorio, absolutismo, Loyola, el reinado de Carlos IV; Floridablanca, Aranda, Godoy, lujo de la Corte, Trafalgar, Napoleón, Rodríguez, Herrera, Sabatini, Villanueva, Antonio Aguado, Puerta de Toledo en Madrid.) . . . . .   | 461 |

# ÍNDICE DE GRABADOS

## CAPÍTULO I

|  | Págs. |
|--|-------|
| 1. Hospital de Santa Cruz, en Toledo . . . . .               | 9     |
| 2. Planta de la Catedral de Burgos . . . . .                 | 11    |
| 3. Planta de la Catedral de Toledo . . . . .                 | 13    |
| 4. Planta de la Catedral de Málaga . . . . .                 | 15    |
| 5. Planta de la Catedral de Granada . . . . .                | 16    |
| 6. Corte de la Catedral de Granada . . . . .                 | 17    |
| 7. Planta de la Catedral de Sevilla . . . . .                | 18    |
| 8. Planta de la Catedral de Jaén . . . . .                   | 19    |
| 9. Vista del Alcázar de Toledo . . . . .                     | 20    |
| 10. Planta del Alcázar de Toledo . . . . .                   | 22    |
| 11. Planta del Palacio de Carlos V en la Alhambra . . . . .  | 24    |
| 12. Patio del Palacio de Carlos V en la Alhambra . . . . .   | 25    |
| 13. Fachada del Palacio de Carlos V en la Alhambra . . . . . | 25    |
| 14. Fuente de Carlos V en la Alhambra . . . . .              | 27    |

## CAPÍTULO II

|   |       |
|---|-------|
| 15. Escorial: Frente sur . . . . .  | 45    |
| 16. Escorial: Planta . . . . .  | 46    |
| 17. Escorial: Vista de conjunto . . . . .   | 47    |
| 18. Escorial: Portada principal . . . . .   | 49    |
| 19. Escorial: Patio de los Reyes . . . . .  | 51    |
| 20. Escorial: Iglesia, corte transversal . . . . .  | 52    |
| 21. Escorial: Iglesia, corte longitudinal . . . . .   | 53    |
| 22. Escorial: Altar mayor . . . . .   | 54    |
| 23. Escorial: Interior de la Iglesia . . . . .  | 55    |
| 24. Escorial: Monumento de Felipe II . . . . .  | 59    |
| 25. Escorial: Patio de los Evangelistas . . . . .   | 61    |
| 26. Escorial: Biblioteca . . . . .  | 63    |
| 27. Simancas . . . . .  | 67    |
| 28. Alcázar de Toledo: Fachada sur . . . . .  | 67    |
| 29. Palacio de Aranjuez: Patio . . . . .  | 71    |
| 30. Lonja de Sevilla: Planta . . . . .  | 73    |
| 31. Lonja de Sevilla: Patio . . . . .   | 74    |
| 32. Lonja de Sevilla: Vista de conjunto . . . . .   | 75    |
| 33. Catedral de Valladolid: Planta . . . . .  | 77    |
| 34. Catedral de Valladolid: Corte . . . . .   | 79    |
| 35. Hospital de Medina del Campo: Planta y frente . . . . .   | 87    |
| Lámina de doble hoja: Proyecto de Herrera para Catedral de Valladolid. (Reconstrucción con arreglo a los planos originales y al modelo de madera) . . . . . | 88—89 |
| 36. Colegio del Patriarca, en Valencia: Patio . . . . .   | 91    |

|   | Págs. |
|---|-------|
| 37. Badajoz: Puerta de la Ciudad y puente sobre el Guadiana . . . . .             | 92    |
| 38. Toledo: Puerta del Cambrón . . . . .  | 93    |
| 39. Toledo: Puerta del Cambrón: Planta . . . . .                                  | 94    |
| 40. Toledo: Puerta de Bisagra . . . . .   | 95    |
| 41. Toledo: Planta de la Puerta de Bisagra . . . . .                              | 96    |
| 42. Cancillería de Granada: Planta . . . . .                                      | 96    |
| 43. Cancillería de Granada: Fachada . . . . .                                     | 97    |
| 44. Córdoba: Puerta del Puente . . . . .  | 98    |
| 45. Toledo: Hospital de San Juan Bautista de Afuera: Planta . . . . .             | 99    |
| 46. Toledo: Hospital de San Juan Bautista de Afuera: Corte longitudinal . . . . . | 100   |
| 47. Toledo: Hospital de San Juan Bautista de Afuera: Vista del patio . . . . .    | 101   |

## CAPÍTULO III

|   |     |
|---|-----|
| 48. Iglesia parroquial del Escorial de Abajo . . . . .                      | III |
| 49. Nuestra Señora de las Angustias de Valladolid: Planta . . . . .         | 116 |
| 50. Nuestra Señora de las Angustias de Valladolid: Fachada . . . . .        | 117 |
| 51. San Nicolás de Bari de Alicante: Planta . . . . .                       | 119 |
| 52. San Nicolás de Bari de Alicante: Corte . . . . .                        | 120 |
| 53. Casa del Ayuntamiento de Toledo . . . . .                               | 125 |
| 54. Casa del Ayuntamiento de Toledo: Planta del piso principal . . . . .    | 126 |
| 55. Fachada occidental de la Catedral de Toledo: Capilla muzárabe . . . . . | 127 |
| 56. Iglesia de los Jesuitas de Alcalá de Henares . . . . .                  | 130 |

## CAPÍTULO IV

|   |     |
|---|-----|
| 57. La Encarnación, en Madrid . . . . .   | 134 |
| 58. Colegio jesuítico de Salamanca: Planta . . . . .                                | 135 |
| 59. Colegio jesuítico de Salamanca: Corte longitudinal . . . . .                    | 137 |
| 60. Colegio jesuítico de Salamanca: Vista parcial de la fachada . . . . .           | 139 |
| 61. Iglesia del convento de Monjas Bernardas en Alcalá de Henares: Planta . . . . . | 140 |
| 62. Iglesia del convento de Monjas Bernardas en Alcalá de Henares . . . . .         | 141 |
| 63. Casa del Ayuntamiento de Madrid: Planta del piso principal . . . . .            | 143 |
| 64. Panteón del Escorial: Planta . . . . .  | 146 |
| 65. Panteón del Escorial: Corte transversal . . . . .                               | 147 |
| 66. Cárcel de Corte en Madrid, hoy Ministerio de Estado: Vista general . . . . .    | 148 |
| 67. Cárcel de Corte en Madrid, hoy Ministerio de Estado: Planta . . . . .           | 149 |
| 68. Casa del Ayuntamiento de Madrid . . . . .                                       | 153 |
| 69. San Isidro el Real en Madrid . . . . .  | 154 |
| 70. San Isidro el Real en Madrid: Planta . . . . .                                  | 155 |
| 71. San Isidro el Real en Madrid: Corte longitudinal . . . . .                      | 156 |
| 72. San Juan Bautista de Toledo: Vista de la fachada . . . . .                      | 157 |
| 73. San Juan Bautista de Toledo: Planta . . . . .                                   | 158 |
| 74. San Juan Bautista de Toledo: Vista del interior . . . . .                       | 159 |
| 75. Sagrario de la Catedral de Sevilla . . . . .                                    | 160 |
| 76. Sagrario de la Catedral de Sevilla: Vista del interior . . . . .                | 161 |
| 77. Sacristía del Escorial con el altar de la Santa Forma . . . . .                 | 162 |
| 78. Escorial: Altar de la Santa Forma . . . . .                                     | 163 |
| 79. Sevilla, iglesia del Hospital de la Caridad: Fachada de la iglesia . . . . .    | 169 |

## CAPÍTULO V

|   |     |
|---|-----|
| 80. Fachada de la Catedral de Granada . . . . .                     | 175 |
| 81. Santa María Magdalena, de Granada: Planta . . . . .             | 176 |
| 82. Santa María Magdalena, de Granada: Corte longitudinal . . . . . | 177 |

|  |     |
|--|-----|
| 83. Santa María Magdalena, de Granada: Interior . . . . .                            | 178 |
| 84. Santa María Magdalena, de Granada: Vista de la cúpula . . . . .                  | 179 |
| 85. Nuestra Señora de las Angustias, en Granada: Vista de la cúpula . . . . .        | 180 |
| 86. San Andrés, de Madrid: Planta general y Capilla de San Isidro . . . . .          | 181 |
| 87. San Andrés, de Madrid: Capilla de San Isidro . . . . .                           | 181 |
| 88. San Andrés, de Madrid: Vista del interior . . . . .                              | 182 |
| 89. San Andrés, de Madrid: Exterior . . . . .  | 183 |
| 90. La Pasión, en Valladolid: Planta y corte longitudinal . . . . .                  | 184 |
| 91. La Pasión, en Valladolid: Vista parcial de la fachada . . . . .                  | 185 |
| 92. San Cayetano, en Zaragoza: Fachada . . . . .                                     | 187 |
| 93. Catedral de Jaén . . . . .   | 189 |
| 94. Nuestra Señora del Pilar, en Zaragoza: Planta . . . . .                          | 191 |
| 95. Nuestra Señora del Pilar, en Zaragoza: Vista general . . . . .                   | 192 |
| 96. Nuestra Señora del Pilar, en Zaragoza: Interior . . . . .                        | 193 |
| 97. La Seo de Zaragoza . . . . .   | 195 |
| 98. La Panadería de la Plaza Mayor de Madrid . . . . .                               | 196 |
| 99. San Luis, de Madrid: Portada . . . . .   | 197 |
| 100. Santo Tomás, de Madrid: Patio . . . . .   | 199 |
| 101. Catedral de Salamanca: Sacristía . . . . .                                      | 201 |
| 102. San Marcos, de León . . . . .   | 203 |
| 103. Catafalco de la reina María Luisa de Borbón . . . . .                           | 205 |
| 104. Santo Tomás, de Madrid: Fachada . . . . .                                       | 206 |
| 105. San Cayetano, de Madrid: Fachada . . . . .                                      | 207 |
| 106. Casa del Ayuntamiento de Salamanca . . . . .                                    | 209 |
| 107. Modelo de la casa del Ayuntamiento de Salamanca . . . . .                       | 210 |
| 108. Colegio de Jesuitas de Salamanca: Patio . . . . .                               | 211 |
| 109. Catedral de Valladolid . . . . .  | 212 |
| 110. Nuestra Señora del Puerto, Madrid: Planta . . . . .                             | 213 |
| 111. Nuestra Señora del Puerto, Madrid: Corte longitudinal . . . . .                 | 214 |
| 112. Nuestra Señora del Puerto, Madrid: Vista general . . . . .                      | 215 |
| 113. Iglesia de los Benedictinos de Montserrat de Madrid . . . . .                   | 216 |
| 114. Hospicio Provincial de Madrid . . . . .   | 217 |
| 115. Portada del palacio del marqués de Miraflores, Madrid . . . . .                 | 218 |
| 116. Fuente de la Puerta del Sol, Madrid . . . . .                                   | 219 |
| 117. Universidad de Valladolid . . . . .   | 221 |
| 118. Catedral de Toledo: Transparente . . . . .                                      | 222 |
| 119. Catedral de Toledo: Corte por el Transparente . . . . .                         | 223 |
| 120. San Martín Pinario, en Santiago de Compostela . . . . .                         | 225 |
| 121. San Martín, en Santiago: Patio . . . . .  | 227 |
| 122. San Telmo, en Sevilla: Portada principal . . . . .                              | 229 |
| 123. Iglesia del Convento de Dominicos de San Pablo, Santa María Magdalena . . . . . | 230 |
| 124. Iglesia de los Jesuitas de San Luis, de Sevilla: Planta . . . . .               | 231 |
| 125. San Luis, de Sevilla: Interior de la Iglesia . . . . .                          | 232 |
| 126. San Luis, de Sevilla: Vista general del exterior . . . . .                      | 233 |
| 127. Iglesia del Salvador en Sevilla . . . . .                                       | 235 |
| 128. San Salvador, en Sevilla: Corte longitudinal . . . . .                          | 236 |
| 129. La Colegiata de Jerez de la Frontera: Interior . . . . .                        | 237 |
| 130. El Salvador, en Sevilla: Altar mayor . . . . .                                  | 239 |
| 131. El Sagrario de la Catedral de Granada: Planta . . . . .                         | 240 |
| 132. El Sagrario de la Catedral de Granada: Interior . . . . .                       | 241 |
| 133. Sillería del coro de la Catedral de Córdoba: Vista de conjunto . . . . .        | 243 |
| 134. Sillería del coro de la Catedral de Córdoba: Vista de detalle . . . . .         | 244 |
| 135. La Colegiata de Granada: Portada . . . . .                                      | 245 |
| 136. Trascoro de la Catedral de Granada . . . . .                                    | 246 |
| 137. Iglesia del Carmen, de Cádiz . . . . .  | 247 |
| 138. Sacristía de la Cartuja de Granada: Vista desde el altar . . . . .              | 249 |
| 139. Sacristía de la Cartuja de Granada: Vista hacia el altar mayor . . . . .        | 251 |
| 140. Casa del Mejicano en Braga . . . . .  | 252 |



## CAPÍTULO VI

|   |     |
|---|-----|
| 141. Convento de Santa Teresa, en Ávila . . . . .   | 256 |
| 142. Vista de la ciudad de Santiago de Compostela . . . . .   | 257 |
| 143. La Giralda de Sevilla . . . . .  | 258 |
| 144. Torre de la Catedral de Córdoba . . . . .  | 259 |
| 145. Torre de la Catedral de Murcia . . . . .   | 260 |
| 146. Torre del Reloj de la Catedral de Santiago . . . . .   | 260 |
| 147. Iglesia jesuítica de San Martín, hoy San Jorge, en la Coruña . . . . .                         | 261 |
| 148. Iglesia jesuítica de San Martín, hoy San Jorge, en la Coruña: Vista del interior . . . . .     | 262 |
| 149. Altar mayor de San Martín Pinario, en Santiago de Compostela . . . . .                         | 263 |
| 150. Catedral de Santiago de Compostela: El Obradoiro . . . . .                                     | 265 |
| 151. Capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Abajo, en Santiago . . . . .                     | 266 |
| 152. Capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Abajo, en Santiago: Vista de la cúpula . . . . . | 267 |
| 153. San Francisco, en Santiago de Compostela: Planta . . . . .                                     | 268 |
| 154. San Francisco: Corte longitudinal . . . . .  | 269 |
| 155. San Francisco: Detalle de un pilar . . . . .   | 270 |
| 156. San Francisco: Vista de la fachada principal . . . . .   | 271 |
| 157. Portada y fachada principal del Convento de Santa Clara . . . . .                              | 273 |
| 158. Casa de Cabildo en la plaza de las Platerías de Santiago . . . . .                             | 275 |
| 159. La Azabachería de Santiago . . . . .   | 277 |
| 160. Iglesia de San Jorge, en la Coruña (antes de San Martín y de San Nicolás) . . . . .            | 278 |
| 161. Detalles de Santiago de Compostela y la Coruña . . . . .                                       | 279 |
| 162. Detalles de Santiago de Compostela . . . . .   | 279 |
| 163. Santiago de Compostela: Patio del Hospital Real . . . . .                                      | 280 |

## CAPÍTULO VII

|  |     |
|--|-----|
| 164. Oviedo: Palacio de un particular . . . . .          | 280 |
| 165. Cornisa de madera de una casa de Zaragoza . . . . . | 283 |

## CAPÍTULO VIII

|   |     |
|---|-----|
| 166. Iglesia parroquial de los Santos Juanes del Mercado, Valencia . . . . .                | 285 |
| 167. Iglesia parroquial de los Santos Juanes del Mercado, Valencia: Vista general . . . . . | 289 |
| 168. Iglesia parroquial de los Santos Juanes del Mercado, Valencia: Interior . . . . .      | 291 |
| 169. Iglesia parroquial de San Martín, Valencia: Planta . . . . .                           | 292 |
| 170. Altar mayor de la Catedral de Valencia . . . . .                                       | 293 |
| 171. Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, Valencia . . . . .                      | 294 |
| 172. Torre de Santa Catalina, Valencia . . . . .  | 295 |
| 173. Catedral de Valencia: Vista de la portada principal . . . . .                          | 296 |
| 174. Planta de la portada principal de la Catedral de Valencia . . . . .                    | 297 |
| 175. Casa del Marqués de Dos Aguas, Valencia . . . . .                                      | 298 |
| 176. Sagrario de San Nicolás, en Alicante: Puerta del Claustro . . . . .                    | 298 |
| 177. Casas particulares del siglo XVIII, en Barcelona . . . . .                             | 299 |
| 178. Iglesia de los Jesuitas, Nuestra Señora de Belén, en Barcelona: Planta . . . . .       | 300 |
| 179. Iglesia de los Jesuitas, Nuestra Señora de Belén, en Barcelona: Interior . . . . .     | 300 |
| 180. Iglesia de los Jesuitas, Nuestra Señora de Belén, en Barcelona: Fachada . . . . .      | 301 |
| 181. Catedral de Gerona: Fachada oeste . . . . .  | 302 |
| 182. San Agustín, de Barcelona: Planta . . . . .  | 303 |
| 183. Iglesia de los Jesuitas en Murcia . . . . .  | 305 |
| 184. Colegio de Loyola: Planta . . . . .  | 309 |
| 185. Colegio de Loyola: Vista exterior . . . . .  | 311 |
| 186. Iglesia del Colegio de Loyola: Planta . . . . .  | 312 |
| 187. Iglesia del Colegio de Loyola: Corte . . . . .   | 313 |
| 188. Iglesia de los Jesuitas de San Lorenzo, en Burgos . . . . .                            | 314 |
| 189. Iglesia parroquial de Santa María, en Zumárraga . . . . .                              | 315 |

|  |     |
|--|-----|
| 190. Iglesia parroquial de Santa María, en San Sebastián: Planta . . . . .     | 317 |
| 191. Iglesia parroquial de Santa María, en San Sebastián: Corte . . . . .      | 318 |
| 192. Iglesia parroquial de Santa María, en San Juan de Luz . . . . .           | 319 |
| 193. Iglesia parroquial de Santa María, en San Juan de Luz: Interior . . . . . | 320 |
| 194. Interior de una iglesia vasca de pescadores . . . . .                     | 321 |
| 195. Fábrica de Tabacos en Sevilla . . . . .                                   | 322 |
| 196. Catedral de Murcia: Fachada principal . . . . .                           | 323 |
| 196a. Catedral de Murcia: Planta de la fachada . . . . .                       | 323 |
| 197. Catedral de Málaga: Fachada principal . . . . .                           | 325 |

## CAPÍTULO IX

|   |     |
|---|-----|
| 198. Real Sitio de San Ildefonso, La Granja . . . . .                                     | 335 |
| 199. La Colegiata de La Granja . . . . .  | 337 |
| 200. Real Palacio de San Ildefonso: Patio de la Herradura . . . . .                       | 338 |
| 201. Jardín del Alcázar de Sevilla . . . . .  | 339 |
| 202. Jardín del Pardo . . . . .   | 340 |
| 203. Parque de San Ildefonso: Planta . . . . .  | 341 |
| 204. Fuentes del Parque de San Ildefonso: Vista desde el Palacio . . . . .                | 342 |
| 205. Saliente central de la fachada del jardín de San Ildefonso . . . . .                 | 345 |
| 206. Palacio Real de Madrid . . . . .   | 346 |
| 207. Palacio Real de Madrid: Vista general . . . . .                                      | 347 |
| 208. Palacio Real de Madrid: Patio principal . . . . .                                    | 347 |
| 209. Palacio Real de Madrid: Escalera principal . . . . .                                 | 348 |
| 210. Palacio Real de Madrid: Salón del Trono . . . . .                                    | 349 |
| 211. Palacio Real de Madrid: Salón Gasparini . . . . .                                    | 350 |
| 212. Palacio Real de Aranjuez . . . . .   | 351 |
| 213. Iglesia parroquial de Alpajes, en Aranjuez . . . . .                                 | 353 |
| 214. Capilla de San Antonio, en Aranjuez: Planta . . . . .                                | 354 |
| 215. Capilla de San Antonio, en Aranjuez . . . . .  | 355 |
| 216. Capilla de San Antonio, en Aranjuez: Corte . . . . .                                 | 356 |
| 217. Iglesia parroquial de Santos Justo y Pastor, en Madrid . . . . .                     | 357 |
| 218. Iglesia parroquial de Santos Justo y Pastor, en Madrid: Corte longitudinal . . . . . | 359 |
| 219. Iglesia parroquial de Santos Justo y Pastor, en Madrid: Fachada . . . . .            | 360 |
| 220. Iglesia de Corte del Pardo: Planta . . . . .   | 361 |
| 221. Iglesia de Corte del Pardo: Corte . . . . .  | 362 |
| 222. Salesas Reales, en Madrid . . . . .  | 363 |
| 223. Salesas Reales, en Madrid: Iglesia, planta . . . . .                                 | 364 |
| 224. Salesas Reales, en Madrid: Corte longitudinal . . . . .                              | 365 |
| 225. Salesas Reales, en Madrid: Vista general . . . . .                                   | 366 |
| 226. San José, de Madrid: Planta . . . . .  | 367 |
| 227. San José, de Madrid: Fachada . . . . .   | 367 |
| 228. Castillo de Bibataubín, en Granada . . . . .   | 368 |
| 229. Iglesia de San Vicente Ferrer en el Convento de Dominicos de Valencia . . . . .      | 375 |
| 230. San Vicente Ferrer, Valencia: Interior . . . . .                                     | 376 |
| 231. Aduana de Valencia . . . . .   | 377 |
| 232. Salón de porcelana en el Palacio Real de Aranjuez . . . . .                          | 385 |
| 233. Nueva Catedral de Cádiz . . . . .  | 388 |
| 234. Nueva Catedral de Cádiz: Planta . . . . .  | 389 |
| 235. Nueva Catedral de Cádiz: Corte . . . . .   | 391 |
| 236. Nueva Catedral de Cádiz: Interior . . . . .  | 393 |

## CAPÍTULO X

|  |     |
|--|-----|
| 237. San Marcos, en Madrid: Planta . . . . .   | 400 |
| 238. San Marcos, en Madrid: Cortes . . . . .   | 401 |
| 239. San Marcos, en Madrid: Interior . . . . . | 402 |
| 240. San Bernardo, en Madrid: Corte . . . . .  | 403 |

|   | Págs. |
|---|-------|
| 241. Nuestra Señora del Pilar, de Zaragoza: Nave lateral . . . . .  | 404   |
| 242. Capilla de Nuestra Señora del Pilar en la Catedral de Zaragoza . . . . .                             | 405   |
| 243. Capilla de Nuestra Señora con los pilares de Francisco Herrera y de V. Rodríguez . . . . .           | 406   |
| 244. La Encarnación, en Madrid: Interior . . . . .  | 407   |
| 245. Iglesia del Convento de Agustinos, en Valladolid: Planta . . . . .                                   | 408   |
| 246. Iglesia del Convento de Agustinos, en Valladolid: Frente . . . . .                                   | 409   |
| 247. Iglesia del Convento de Agustinos, en Valladolid: Corte longitudinal . . . . .                       | 409   |
| 248. San Francisco el Grande, en Madrid: Planta . . . . .   | 410   |
| 249. San Francisco el Grande, en Madrid: Planta del proyecto que hay en el Ministerio de Estado . . . . . | 411   |
| 250. San Francisco el Grande, en Madrid: Proyecto de V. Rodríguez . . . . .                               | 412   |
| 251. San Francisco el Grande: en Madrid: Vista del interior . . . . .                                     | 413   |
| 252. San Francisco el Grande: en Madrid: Fachada principal . . . . .                                      | 415   |
| 253. Nuestra Señora del Pilar, de Zaragoza . . . . .  | 417   |
| 254. Catedral de Pamplona: Fachada . . . . .  | 419   |
| 255. Hospital de Oviedo: Planta . . . . .   | 420   |
| 256. Capilla del Hospital de Oviedo: Planta . . . . .   | 420   |
| 257. Hospital de Oviedo: Corte transversal . . . . .  | 421   |
| 258. Iglesia del Hospital de Oviedo: Corte transversal . . . . .  | 423   |
| 259. Iglesia del Colegio de jóvenes pobres de Santa Victoria, de Córdoba . . . . .                        | 424   |
| 260. Iglesia del Colegio de jóvenes pobres de Santa Victoria, de Córdoba: Corte transversal . . . . .     | 425   |
| 261. San Antonio, de Cartagena, hoy la Caridad: Planta . . . . .  | 426   |
| 262. San Antonio, de Cartagena, hoy la Caridad: Vista general . . . . .                                   | 427   |
| 263. Casas Consistoriales de Burgos: Plantas del piso bajo y principal . . . . .                          | 428   |
| 264. San Miguel del Puerto, en Barcelona . . . . .  | 429   |
| 265. Catedral de Lérida: Trascoro . . . . .   | 430   |
| 266. Santa María del Rosario, en La Granja: Planta . . . . .  | 431   |
| 267. Nuestra Señora de los Dolores, en La Granja: Planta . . . . .  | 431   |
| 268. San Rafael, de Córdoba: Planta . . . . .   | 431   |
| 269. Monumento de San Rafael, en Córdoba . . . . .  | 432   |
| 270. Iglesia del Hospital de San Juan de Dios, en Murcia: Planta . . . . .                                | 433   |
| 271. Iglesia del Hospital de San Juan de Dios, en Murcia: Corte . . . . .                                 | 434   |
| 272. Casas Consistoriales de Santiago de Compostela . . . . .   | 435   |
| 273. Casas Consistoriales de Santiago de Compostela: Vista general . . . . .                              | 436   |
| 274. Catedral de Lugo . . . . .   | 437   |
| 275. El Temple, Valencia . . . . .  | 439   |
| 276. Iglesia de la isla de León: Planta . . . . .   | 441   |
| 277. Iglesia parroquial de Santa Cruz, en Zaragoza: Planta . . . . .                                      | 444   |
| 278. Iglesia parroquial de Santa Cruz, en Zaragoza: Corte transversal . . . . .                           | 445   |
| 279. Aduana de Barcelona . . . . .  | 446   |
| 280. Lonja de Barcelona: Planta . . . . .   | 447   |
| 281. Lonja de Barcelona . . . . .   | 448   |

## CAPÍTULO XI

|   |     |
|---|-----|
| 282. Puerta de Alcalá, en Madrid . . . . .                              | 450 |
| 283. Puerta de San Vicente, en Madrid . . . . .                         | 451 |
| 284. San Pascual, de Aranjuez . . . . .                                 | 452 |
| 285. San Pascual, de Aranjuez: Planta . . . . .                         | 453 |
| 286. San Pascual, de Aranjuez: Corte . . . . .                          | 453 |
| 287. Aduana de Madrid: Planta . . . . .                                 | 454 |
| 288. Aduana (izquierda) y Academia de San Fernando (derecha) . . . . .  | 455 |
| 289. Convento de Monjas de Santa Ana, en Valladolid . . . . .           | 456 |
| 290. Convento de Monjas de Santa Ana, en Valladolid: Interior . . . . . | 457 |
| 291. Observatorio Astronómico, Madrid . . . . .                         | 459 |
| 292. Puerta de Toledo, en Madrid . . . . .                              | 461 |

## CAPÍTULO I

# FUNDAMENTOS DEL BARROCO ESPAÑOL

1. Proceso de la formación nacional hasta la realización de la unidad política y religiosa.—2. Isabel la Católica y el fortalecimiento del poder real.—3. El cardenal Mendoza, tercer rey del reino, y representante de la Iglesia.—4. Unidad de creencias.—5. La Inquisición.—6. El plateresco.—7. Los principales representantes del plateresco.—8. La decoración italiana del Renacimiento.—9. Desarrollo de los dos tipos españoles de catedrales.—10. Lazo de unión entre el plateresco y el italianismo.—11. Las primeras construcciones «del Cinquecento».—12. Palacio de Carlos V en la Alhambra.—13. Los representantes del alto Renacimiento italiano.—14. Los intelectuales de la nación, los portadores y sostenedores de la cultura española.—15. Carlos V y Felipe II.—16. El protestantismo.—17. Consecuencias de los descubrimientos y conquistas para la patria y su arte.—18. Carácter de Felipe II, y su amor al arte.

**1. Proceso de la formación nacional hasta la realización de la unidad política y religiosa.**—Miguel Ángel y Paladio, las dos estrellas de la arquitectura italiana de la época del humanismo, inspirándose en grandezas y esplendores pasados, crearon inconscientemente un arte peculiar nacional que, salvando las fronteras de su patria, desgarrada por luchas intestinas, esparció por el orbe un ideal más elevado, aspiración común de la humanidad, siendo sus obras nueva fuente de donde el mundo entero sacó alientos y temas de inspiración.

Vigoroso y pujante manifestóse entonces el sentimiento nacional en el Imperio hispano; la lucha por la existencia de dos razas impidió aquí a los espíritus entregarse por completo al sueño de un renacimiento del arte antiguo, y las manifestaciones de este sentimiento del orgullo nacional, condicionadas por la necesidad del momento, si bien produjeron en el mundo un estremecimiento de admiración y de terror, no fueron bien comprendidas, y, por lo tanto, no pudieron llegar a formar parte del patrimonio de la cultura mundial. Herrera y Churriguera son las dos piedras angulares de la arquitectura nacional española, pues el estilo plateresco, con frecuencia ensalzado como la flor más bella del genio español, tiene sus raíces en el extranjero. La existencia de una cultura o arte nacional exige, como condición primordial, la unificación de los ideales, de la vida y costumbres de una raza.



La posesión de las fértiles tierras del sur del Pirineo fue, desde hace muchos siglos, el codiciado objeto de todos los pueblos poderosos que dejaron, uno tras otro, las huellas de su paso por la Península. En la más remota antigüedad, un rey fenicio (el Hércules del mito griego) trajo, con sus aguerridas huestes, la cultura de su imperio, y las columnas de Hércules pregonaron la fama del poderoso conquistador, hasta que, con la invasión morisca, se convirtieron en las rocas de Tarik (Gibraltar). Las colonias griegas no llegaron a adquirir gran importancia, y su cultura sólo arraigó en España con la dominación romana. La ruina de Cartago decidió también de la suerte o destino de la península pirenaica; los romanos fueron penetrando cada vez más hacia el interior, y España se romanizó cada vez más, bajo la influencia de las legiones romanas permanentes y las colonias de viejos soldados procedentes de aquéllas. La fertilidad del suelo, la suavidad del clima, la industria y el comercio florecientes, hicieron de España la provincia más rica e importante de todo el Imperio; Cádiz era la única ciudad del mundo que podía competir con Roma por su riqueza y magnificencia; sus habitantes disfrutaban el derecho de ciudadanos romanos, y en Itálica (junto a Sevilla) vinieron al mundo dos emperadores. El soberbio edificio del romano Imperio sucumbió al choque de la ola septentrional, y los germanos penetraron también en España. A los vándalos siguieron los suevos, y a éstos los visigodos, hasta que, en 711, después de la desgraciada batalla del Guadalete (Laguna de la Janda), toda la cultura visigoda tuvo que retirarse a las montañas del norte, cediendo al empuje de las hordas africanas. Sólo astures y cántabros opusieron un baluarte al avance de los árabes, y en algunas de estas provincias, algo apartadas en todos los tiempos, por sus condiciones geográficas, de las corrientes de cultura que surcaron la Península, se ha conservado el habla vascuence. La lucha contra los invasores, glorificada por la leyenda, llega a su punto más culminante en la batalla de Covadonga (Oviedo), con el astur don Pelayo y algunos de los suyos. Oviedo había de ser también, en lo futuro, el punto de partida para la realización de la unidad nacional, pues que de aquí salieron los tres Alfonsos para conquistar la costa norte, y después Castilla y León. El condado de Barcelona y el reino de Navarra, con las provincias vascas, consiguieron la independencia a la caída del reino de los merovingios. A pesar de que estas provincias cristianas disiparon sus energías en continuas discordias, guerras civiles y reparticiones de territorios, se extendió cada vez más hacia el sur la reconquista y la liberación del yugo africano, hasta que, por fin, a principios del siglo XI, Sancho el Mayor (de Navarra) reunió bajo un solo cetro casi toda la España cristiana, si bien tan sólo por corto tiempo, pues que a su muerte el reino único se disolvió de nuevo en Navarra, Aragón y Cataluña y Castilla, mientras por el Oeste un aventurero, Capeto, separó Portugal de Castilla y expulsó a los moros de la costa occidental (1). Con su

(1) Nota del traductor.—Sancho el Mayor, rey de Navarra (970 a 1035), reunió bajo su cetro los reinos de Navarra, Castilla, Aragón y los Condados de Sobrarbe y Ribagorza, que a su muerte distribuyó entre sus cuatro hijos.

Enrique de Borgoña vino a España llamado por Alfonso VI para hacer la guerra

separación de España se aparta también Portugal del desarrollo artístico de su odiado vecino, si bien las mismas condiciones preliminares o premisas producen en las dos regiones manifestaciones artísticas afines. A la muerte del rey don Sebastián volvió de nuevo Portugal a formar parte de la Corona española, pero sólo durante sesenta años, que transcurrieron sin dejar profunda huella. Artistas propios los ha producido Portugal todavía en menor número que España, y de ahí que su arte en los tiempos posteriores haya seguido las huellas del francés y del italiano. A mediados del siglo XIII quedó distribuido el territorio peninsular en la siguiente forma: al Oeste, Portugal con su extensión actual; al Sur, en las regiones montañosas de Granada y Málaga, los últimos restos de la dominación africana; al Este, el reino de Aragón, que comprendía Aragón, Cataluña, Valencia y Baleares; al Norte, la parte de Navarra de más allá del Pirineo, y los restantes territorios, Castilla y León. Con el casamiento de Fernando de Aragón con Isabel de Castilla, se juntaron también las dos Coronas, y como el rey, después de la muerte de su esposa, adquirió también el reino de Navarra, reunió así toda la España cristiana bajo su Cetro (1). La primera gran empresa que se presentó a la dinastía unida fue la reconquista de las provincias del Sur, todavía en poder de los moros: Granada y Málaga, o sea la cruzada contra los enemigos de Cristo, es decir, la unión política y religiosa de la nación por la Monarquía y por la Iglesia.

**2. Isabel la Católica y el fortalecimiento del poder real.**—La fuerza impulsora de todas estas luchas era el celo religioso de Isabel la Católica. Según el juicio de todos sus contemporáneos, era la reina mujer de extraordinario talento, que mandaba con igual firmeza en los campos de batalla que sentada en su trono. Por medio de leyes muy sabias y previsoras reunió en seguida, en el interior, las fuerzas dispersas de la nación. A diferencia de lo ocurrido en casi todas las naciones y a causa de los grandes peligros de una invasión, la nobleza no se había establecido en castillos feudales en el campo, sino que vivía en las ciudades. Fundación análoga a la de los castillos feudales alemanes y las mansiones señoriales inglesas sólo se encuentran, en España, en las provincias vascas (ejemplo Loyola), que permanecieron casi intactas por las invasiones extrañas. En Castilla existían las tres Órdenes de Caballería de Calatrava, Santiago y Alcántara, que protegían las ciudades. En la costa Este, por el con-

contra los moros, y se casó con Teresa, hija del monarca, quien creó, al sur del Miño, un condado feudatario de Castilla, para su hija. De ésta y del de Borgoña nació Alfonso Enríquez, que fue el verdadero fundador del Reino de Portugal y uno de los héroes legendarios de la Edad Media. Se proclamó rey de Portugal después de la batalla de Ourique (1139), expulsando a los moros de su reino; las Cortes de Lamego le juraron soberano, y el mismo Alfonso VII reconoció el Reino portugués en 1140.

(1) N. del T.—A la muerte de Juan II (1470) pasó el trono de Navarra a su hija Leonor de Foix, y después a Francisco de Foix, sucediéndole, en 1483, su hermana Catalina, casada con Juan de Albret o Albrit, que se unió a los franceses contra los Reyes Católicos. El duque de Alba, y más tarde el mismo rey, conquistaron el Reino de Navarra hasta los Pirineos, incorporándolo a la Corona de Castilla en 1515. La reina católica había muerto ya en 1504. Fernando murió en 1516.

trario, la burguesía había tenido siempre en las ciudades (ejemplo: Barcelona, Valencia y Palma) su propia administración, y era la nobleza la protegida, no la protectora: esto explica el orgullo del pueblo español, tan acertadamente descrito por Calderón en *El Alcalde de Zalamea*. Las diferencias que de aquí se seguían las compensaron los Reyes Católicos dando a toda la nación un Código uniforme dirigido muy especialmente a la conservación de la paz en los campos del reino, y el derecho a la administración autónoma bajo la alta inspección del Estado en las distintas provincias. Las dignidades de Gran Maestre de las tres Órdenes militares se reunieron en la persona del rey, y todos los destinos del Estado se confiaron sin atender a los apellidos (1). De este modo quedó unido todo el territorio bajo el cetro de la Majestad Católica, mientras la reina misma se inclinaba humildemente ante la Iglesia, con piedad infantil.

### 3. El cardenal Mendoza, tercer rey del reino y representante de la Iglesia.

Cierto es que estuvo a su lado un hombre que poseía en el más alto grado la idea del cumplimiento del deber, un hombre de acción muy superior por sus talentos a todos los de su tiempo: el Gran Cardenal de España don Pedro González de Mendoza, el canciller de hierro de los Reyes Católicos, que reunió en una sola persona las dignidades de príncipe de la Iglesia, diplomático y caudillo. Nació en Guadalajara, en 1428, quinto hijo de una familia oriunda de las montañas vascas, duques a partir de 1475. Desde muy joven, destinado a la carrera eclesiástica, estudió en Salamanca, y a los veintidós años entró en la Corte, a la que permaneció fiel toda su vida. Sus condiciones de moderación, sentimiento caballeresco del honor, personal afabilidad para todo el mundo, y ante todo su firme lealtad y el sentimiento de la dignidad de la Corona real, le constituyeron en mano derecha de la reina Isabel para la liberación y fundación del nuevo reino, de tal modo que se le conoció durante su vida con el nombre de *tercer rey del reino* (2). Todos sus actos se encaminaron al bien del Estado, nunca a su propio provecho; a las injustas pretensiones de la curia se opuso decididamente; pero evitó, con habilidad, una completa ruptura que amenazaba ocurrir con Roma. Él consiguió que las Sillas Episcopales se proveyesen por los reyes, y que los destinos de canónigos sólo españoles pudieran ocuparlos. Después de una vida de fatigas y trabajos, hasta en su lecho de muerte, sólo pensó en los intereses del Estado, aconsejando la elección de su sucesor a favor de un hombre de origen humilde, a quien él mismo había sacado a la luz pública por conocer sus grandes dotes: el confesor de la reina, Ximénez de Cisneros (3). En la guerra,

(1) N. del T.—La incorporación a la Corona de los Maestazgos de las Órdenes militares tuvo lugar: en 1487 de la Orden de Calatrava, en 1493 de la de Santiago, y en 1494 la de Alcántara.

(2) N. del A.—Véase para esto y lo que sigue la obra de K. Justi «Kardinal D. Pedro González de Mendoza und seine Stiftungen».

(3) N. del T.—Fray Francisco Jiménez de Cisneros, a quien Julio II dio el título de apóstol de Granada, fue fraile franciscano, político, caudillo, prelado, inquisidor general, regente del Reino, cardenal de la Santa Iglesia romana, padre de los pobres, misionero, redentor de cautivos, protector de los indios y de los negros, Mecenas de las ciencias y de las letras y de las bellas artes, restaurador de la Hacienda y de la Marina de guerra,



él mismo dirigió a los soldados; sobre las vestiduras sacerdotales se puso la armadura de guerrero (ejemplo batalla de Toro, 1476); él fue quien animó a la reina para pelear contra los infieles, para llevar la cruzada contra el Islam a su propia tierra. Cuando, en 1484, durante la guerra de Granada, el rey estaba ausente, ocupado en sus empresas en el Rosellón, la reina nombró a su canciller capitán general y generalísimo de los ejércitos cristianos, y así, junto a las banderas de Santiago y de Castilla, plantó Mendoza la cruz arzobispal sobre la Alhambra, como documento demostrativo del dualismo de la recién fundada Monarquía, Estado e Iglesia. Aunque no pensó, hasta después de completada la obra de su vida, en dejar un monumento que recordara a la posteridad su nombre y el de su familia, sin embargo, el apellido Mendoza fue para el Arte nacional de la mayor significación, y muy principalmente por tres edificios, de los cuales el primero se ejecutó durante su ausencia, y los otros dos se empezaron después de su muerte: una dama de la Corte le dio dos hijos, que heredaron, con el brillo de su nombre, su gran importancia para la cultura patria (1).

**4. Unidad de creencias.**—Las mismas piadosas creencias que hicieron a Isabel la Católica subordinarse personalmente a la Iglesia, su perspicaz inteligencia y su prudencia previsoras fueron también las que la decidieron a prestar oídos a Colón. Cuando el navegante dio cuenta del resultado de su viaje a los Reyes Católicos, éstos cayeron de rodillas para dar gracias a Dios, «que sometía a su cetro pueblos desconocidos, para salvarlos eternamente».

Las vicisitudes políticas por que atravesó la nación española nos explican el carácter nacional de aquella época tal como los romances que nos ofrece: es una mezcla de elementos cristiano-eclesiásticos, católico-patrióticos, caballerescoguerreros, poético-fantásticos. Desde hacía ocho siglos, el enemigo de la nación y el conquistador, el mahometano, era también el enemigo de las creencias cristianas, y la reconquista de las provincias moras se convirtió en cruzada para los españoles. Las leyendas que se han tejido alrededor de estas luchas, y que, a pesar de su gran inverosimilitud, son creídas por el pueblo (ejemplo: la de Santiago y la del Cristo de Burgos), culminan en la veneración por el Cid (2). En estas luchas se habían compenetrado cada vez más el Estado y la Iglesia hasta formar un todo único e inseparable; el orgullo más alto de los españoles

conquistador de Orán, reformador de las órdenes religiosas, autor de la «Poliglota Complutense», fundador de la Universidad de Alcalá. Nació en Torrelaguna, en 1436 ó 1437, y murió en Roa (Burgos), el 8 de noviembre de 1517.

(1) N. del T.—Don Pedro González de Mendoza, hijo del primer marqués de Santillana, don Íñigo, famoso poeta. Don Pedro peleó en Toro y en la conquista de Granada, enarbolando el primero su guión toledano o cruz arzobispal sobre la torre de Comares en la Alhambra; fue obispo de Sigüenza, abad de Valladolid, arzobispo de Sevilla, patriarca de Alejandría, arzobispo primado de Toledo, y cardenal de la Santa Iglesia Romana con el título de la Santa Cruz de Jerusalén. Había nacido en Guadalajara, el 3 de mayo de 1428, y murió el 1.º de enero de 1495. Está sepultado en el presbiterio al lado del Evangelio de la Catedral de Toledo.

(2) N. del T.—Dejamos al autor por completo la responsabilidad de estas afirmaciones y de las que siguen, sin que nuestro silencio signifique conformidad ni desacuerdo en ningún caso.



era su ortodoxia, el ser defensores de la única verdadera fe, y este orgullo manifestóse más principalmente en el odio contra los infieles, pues que el más alto y último fin de los fanáticos de todos los países era la unidad, no la libertad religiosa. La unidad del territorio, tanto en lo espiritual como en lo político, fue la primera condición para que la unidad nacional, realizada por las armas, no fracasase como en tiempos de Sancho el Mayor de Navarra.

5. **La Inquisición.**—Un instrumento sin igual ofrecióse a los Reyes Católicos en la Inquisición. Esta institución nacional típica española, que obedecía ciegamente a la Corona, y que se había ensayado ya en las guerras de valdesianos y albigenses, tropezó, desde su fundación, con la más enérgica resistencia de la nobleza, que veía en ella una efectiva limitación de su poder. Encauzar por caminos legales la saña popular y el ansia de justicia contra los judíos, fue el pretexto exterior para su implantación. En 1.º de noviembre de 1476, el papa Sixto IV confirmó su creación, y en 2 de enero de 1481 se puso en vigor. La suerte de los judíos había sido muy varia en España, y, aunque ya existían durante la dominación goda, es lo cierto que vinieron en gran número con la invasión árabe, pues los bereberes eran en su mayor parte judíos, no mahometanos (1). Por sus superiores conocimientos en medicina y su habilidad en el trato constituían un poderoso factor de cultura. En los distintos pequeños Estados se desarrolló un proceso análogo al que vamos a describir: para mejorar sus tierras procuraban los conquistadores atraerse a los judíos, concediéndoles todo género de privilegios, como el derecho de infanzones, que los iguala con la nobleza y con la burguesía, y ellos, con sus dotes comerciales, se hacían poco a poco los dueños de la nación. El dinero se concentraba en sus arcas, mientras todo el pueblo, y hasta los monarcas, empobrecían más y más. Repetidamente se refiere que el señor del territorio tenía que pedir prestado a los judíos para lo más necesario de la vida: parece cosa de leyenda que Juan II pidiese prestados a Guillermo Petit 91 florines para desempeñar su cinturón; que Enrique III, al llegar por la noche de caza, se encontró con que no tenía nada para comer, pues su intendente no disponía de dinero ni de crédito, y que a Enrique IV le faltaba

(1) N. del T.—Los judíos, según opinión muy generalizada, fueron arrojados de Jerusalén por el emperador Tito, hijo de Vespasiano, y llegaron a España hacia el año 75 d. de J. C., estableciéndose principalmente en Andalucía y en los alrededores de Mérida. En tiempo de Adriano, 135 años d. de J. C., hubo una nueva emigración, que se extendió por la costa de Levante. Las primeras persecuciones tuvieron lugar el año 616, bajo el reinado de Sisebuto. Ervigio dictó varias leyes contra ellos, inhabilitándolos para los cargos públicos, y Egica los declaró esclavos, con cuyo motivo emigraron a Francia mucho millares, y otros a África, aliándose estos últimos con los árabes contra los españoles.

Según I. Abaad, había ya judíos en España desde la primera dispersión en tiempos de Nabucodonosor (A. de los Ríos: *Los judíos en España*); Estrabón y Filón afirman que había colonias judías en todas las tierras fértiles de Asia, África y Europa; el primer documento de su existencia en España son las actas del Concilio de Iliberis (300), si bien los cánones de aquella asamblea presuponen la convivencia, desde tiempos anteriores, del elemento hebraico y los demás de la población española. Otra prueba de su existencia en España es la lápida sepulcral del siglo I o II hallada en Adra (Almería), cuya inscripción se refiere a una niña judía llamada Salomonilla (Hübner: *Inscriptiones hispania latinae*).

con frecuencia hasta lo más necesario para el sustento diario. De nada sirvieron las repetidas leyes contra la usura, que prohibían los intereses superiores al 20%; de nada sirvieron tampoco los excesivos impuestos que el Gobierno exigía a los judíos. El empobrecimiento del país, y con él el furor del pueblo contra los infieles, fue creciendo, hasta que, finalmente, la tormenta se desencadenó en ríos de sangre, resultando ordinariamente que el rey castigaba por apariencias, guardándose el caudal de los judíos sacrificados. Para regularizar y encauzar este loco derramamiento de sangre, se creó la Inquisición; tal fue su objeto; fue, pues, desde el principio, una institución nacional puramente seglar y mundana, no religiosa; era el más alto tribunal de la Corona, y ante el cual se juzgaban todas las ofensas contra el rey, la bigamia, la sodomía, la usura, la brujería, los encantamientos, el suministro de filtros amorosos, el asesinato, la fornicación, el contrabando y la herejía. Pero pronto se convirtió este tribunal en un poderoso medio político contra la nobleza, a pesar de la oposición del Papa, que, aunque podía ciertamente poner en libertad a los juzgados como inocentes, era en tanto, claro está, que no hubiesen sido ya ejecutados. El que más tarde se desarrollase en la esfera religiosa la principal acción de este tribunal, fue debido al progresivo amalgamamiento del Estado y de la Iglesia, y así, toda falta contra la religión del Estado, lo era también contra la cabeza absolutista de este organismo: el rey. La expiación estaba a cargo del gran inquisidor. El primero fue F. Tomás de Torquemada, que, investido con plenos poderes por el Papa, el 17 de octubre de 1483, dio al nuevo tribunal sus estatutos y organización completa; así, cuando en 1504 cerró los ojos Isabel, habían sido expulsados de España 20.000 judíos y quemadas unas 2.000 personas, a pesar de lo cual la poesía empezaba a lucir por entonces sus mejores galas (1).

Cuando, más tarde, Francia con sus guerras religiosas, y Alemania con la de los treinta años, estaban en plena decadencia, gozaba España la mayor libertad de imprenta, en tanto quedase intacto el dogma católico. La libertad del Teatro contra la Iglesia y el Estado era entonces, si cabe, mayor que ahora: la censura se reducía a una indulgente inspección, como lo atestiguan las obras teatrales de la época (ejemplo: las comedias de Tirso de Molina) (2).

**6. El plateresco.**—El vigoroso despertar de la conciencia nacional y su robustecimiento durante este largo período de la unificación interior fue para el Arte de la mayor importancia. El objeto final de toda la política interior de

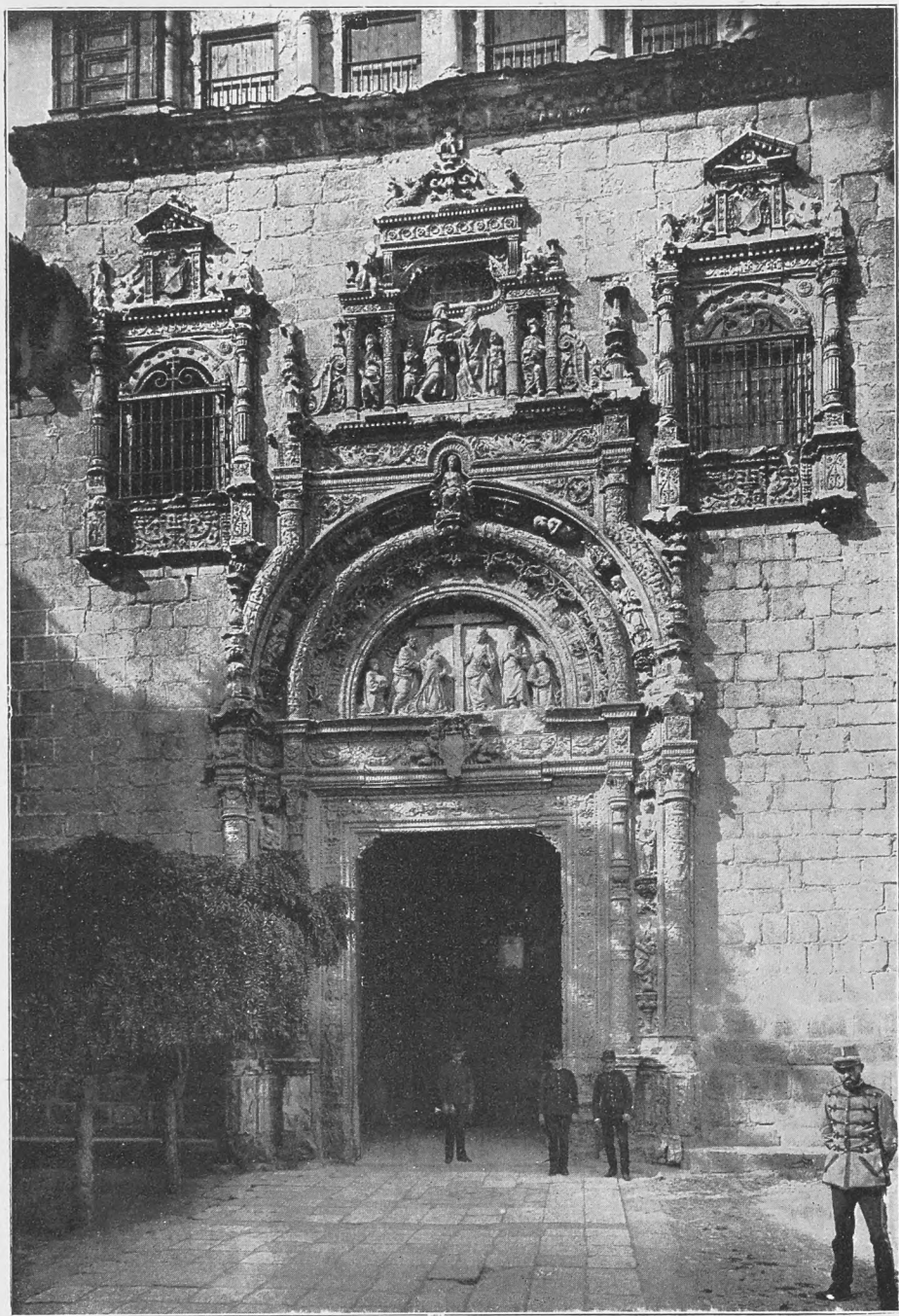
(1) N. del T.—El reinado de los Reyes Católicos, incluyendo la regencia de don Fernando el Católico y del cardenal Cisneros, y el brevísimo reinado de Felipe el Hermoso, se extiende desde el 24 de diciembre de 1474 (muerte de Enrique IV) hasta el 19 de septiembre de 1517 (desembarco de Carlos V en la Coruña). Por lo que a la literatura se refiere, en realidad puede decirse que el Siglo de Oro, o período áureo de la literatura española, comprende desde el advenimiento de los Reyes Católicos hasta la muerte de Carlos II.

(2) El texto original enlaza directamente la muerte de la reina católica con la guerra de los treinta años, y no estará de más observar, con respecto al particular, que Isabel murió en 1504, que Lutero proclamó la Reforma en 1517, que las guerras de los Hugonotes en Francia duraron de 1562 a 1598, y la de los 30 años comprende el período de 1618 a 1648. Tirso de Molina vivió precisamente de 1570 a 1648, año este último en que se firmó la paz de Westfalia.

los Reyes Católicos fue fundir en un nuevo estado las múltiples energías diseminadas del joven reino, y este rasgo, que caracterizó la vida de aquel tiempo, imprimió también su sello a las creaciones artísticas. En el transcurso de los siglos habían sembrado la Península con sus creaciones artísticas los pueblos y las culturas más diferentes. El deseo de unificar, de reunir en uno solo estos viejos estilos, y hasta de sobrepujar el arte de los vencidos, y superar el esplendor, lleno de vida exuberante, del mudéjar en su más alto grado de riqueza, todo esto condujo a una ornamentación que se perdía entre los más fantásticos detalles. Por otra parte, Sicilia correspondió, como herencia de la casa Hohenstaufen, a Pedro III de Aragón; desde Sicilia se conquistó después Nápoles, y por estas luchas se pusieron los españoles en contacto, en primer lugar, con la cultura y con el arte italianos. Al venir a Aragón los artistas italianos, trajeron a España las formas del nuevo arte; pero, mientras que los italianos casi nunca llegaron a estar completamente naturalizados en España, y volvieron a su país una vez concluido el trabajo, los artistas alemanes, lo mismo en España que en Francia, Portugal y hasta en Italia, se quedan a vivir en la tierra donde han trabajado y se naturalizan, llegando a ser de este modo los sostenedores de todo el arte de este tiempo en España. Estos artistas alemanes habían cultivado el estilo gótico; pero sus hijos y sus nietos se fueron inclinando cada vez más hacia el plateresco o hacia el Renacimiento italiano, y el hecho de que los padres hubiesen sido llamados a España cuando ya eran artistas célebres, permite deducir que la mayoría de los hijos habían nacido en el Norte, donde la arquitectura gótica se había convertido en un arte ornamental que dominaba de paso, así como jugando, todas las cuestiones técnicas constructivas. Estos arquitectos ornamentistas se apropiaron en seguida, como era natural, al venir a España, las formas del mudéjar, hasta entonces desconocidas para ellos, y más tarde las del Renacimiento italiano, fundiendo las nuevas formas con las antiguas, y de este modo resultó que artistas nacidos en Alemania fueron los que desarrollaron el estilo plateresco, alabado generalmente como una manifestación típica del alma española. Desde este estilo mixto, que se extraviaba entre caprichos ornamentales y riqueza escultural, pasaron más tarde a la decoración del Renacimiento, cuyas creaciones se ajustaban al canon fijo clásico. Ciertamente que también trabajaron con ellos artistas españoles, pero los principales representantes de los tres estilos, los innovadores y los iniciadores de cada época, fueron, en el plateresco principalmente, alemanes, y en el alto Renacimiento, alemanes e italianos. En este temprano arte sólo era español el propio sentido y gusto de los fundadores o señores por el brillo exterior, del que participó la nación en todos los tiempos, y este espíritu es el que hizo nacer obras de deslumbradora riqueza; también era español el suelo sobre que se desarrolló este arte, con todas sus premisas culturales y climatológicas.

**7. Los principales representantes del plateresco.**—Juan de Colonia fue llamado para construir las torres de la Catedral de Burgos. Francisco de Colonia se inclinó hacia la tendencia italiana. Juan Guass (Was) procedía de una familia





HOSPITAL DE SANTA CRUZ, EN TOLEDO

(Uñe)

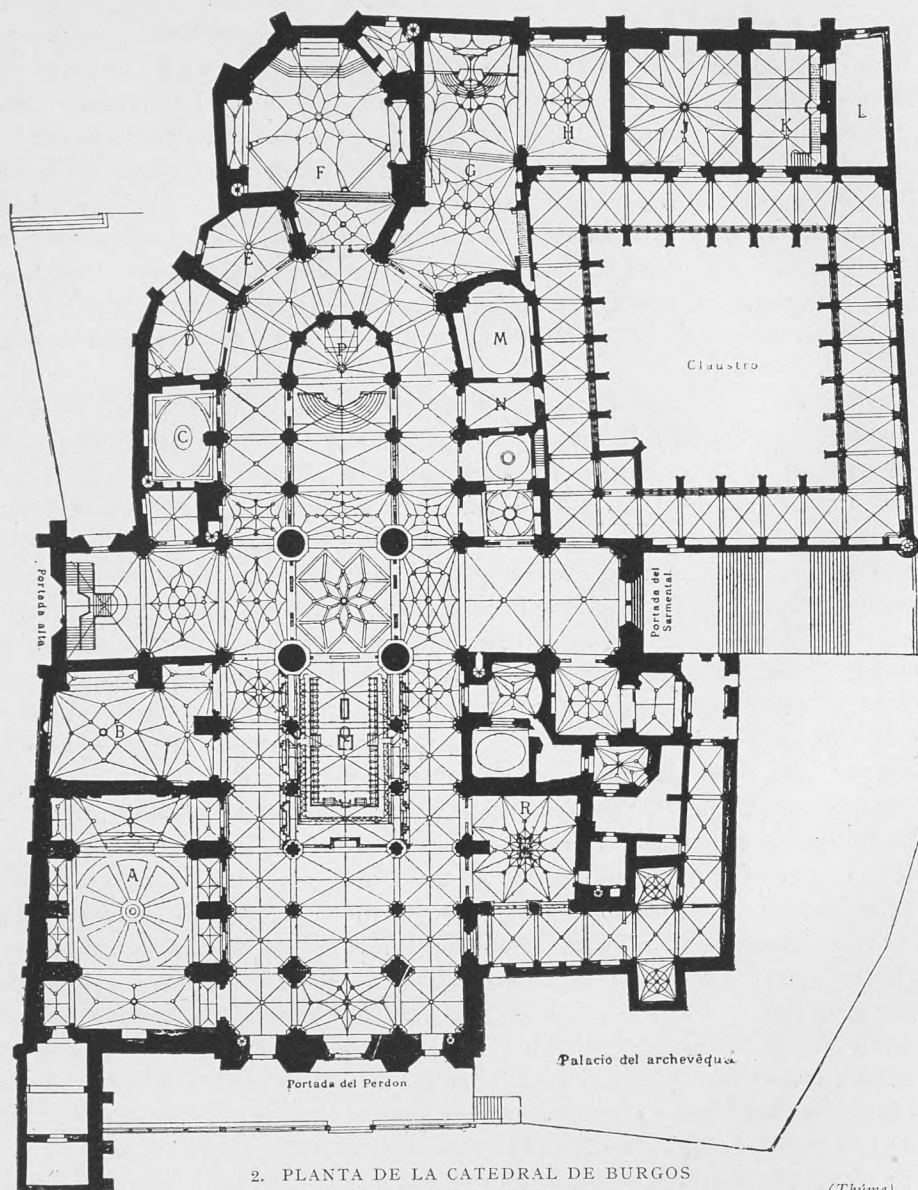


de artistas de Bruselas, conocidos ya desde el siglo XIII, y, siendo maestro mayor de la Catedral de Toledo, mezcló por vez primera, en la construcción de San Juan de los Reyes, el monumento de las Victorias de los Reyes Católicos, formas góticas y mahometanas. El orfebre Enrique Arphe vino de Alemania, y sus hijos y descendientes fueron los maestros en la construcción de Custodias de las tres épocas artísticas, del gótico florido, del plateresco y del Renacimiento. Los fantásticos templete de plata para cubrir la Custodia del Santísimo Sacramento son obra, en Toledo (1494 a 1594), de Enrique de Arphe, cuyo hijo fue Antonio, y su nieto Juan; en Córdoba (1513 a 1518), de Enrique de Arphe; en Sevilla (1585 a 1586), de Juan de Arphe y Villafañe, y en Valladolid, del mismo (1590). Todas ellas fueron y seguirán siendo, por encima de las mudanzas de los tiempos, sublimes modelos para la construcción de Custodias, como, por ejemplo, aquellas torres de oro y plata de San Martín en Madrid (1568) (1), obra de Francisco Álvarez; en Jaén, de J. Ruiz (1536 a 1570), que dio el sobrenombre de Vandalino a Juan de Arphe y Villafañe, nieto de su maestro; en Cuenca (1528 a 1573), de Alonso Becerril y su hijo Francisco; en San Miguel de Alcaraz (1574), de Andrés de Valdelvira, empezada en Jaén y transmitida para su terminación, por testamento de 16 de abril 1575, a Pedro González de Úbeda; en San Juan de Alarcón (1575), de Cristóbal de Becerril; en Burgos, en Palencia, en San Pablo de Sevilla y en Cádiz, de Antonio Suárez (siglo XVI); en Tortosa (1646), de Alejo Comanes y Agustín Roda, y en Segovia (20 septiembre 1654 hasta 28 abril 1656), de González Hearena, hasta llegar a la típica creación de Damián de Castros, en Sigüenza (1779). Los escritos de aquel Juan de Arphe y Villafañe (nieto del orfebre venido de Alemania), nacido en León en 1524, y muerto en Madrid en 1595 ó 1603, fueron fundamentales para toda la estética artística de su tiempo (véase el párrafo 47). El maestro mayor de la Catedral de Toledo, Anequín de Egas, que trabajó en la puerta de los Leones (1459 a 1467), fue aquel J. Van der Eyken que, en 1448, aparece como escultor de la Casa de la Ciudad, en Lovaina. Su hijo, Enrique de Egas, desde la muerte de su padre (1494 a 1534) maestro de la Catedral de Toledo, creó, en la Inclusa u Hospital de Santa Cruz, una de las más interesantes y quizá la obra más típica de todo el plateresco (fig. 1). En Granada edificó el Panteón de los Reyes Católicos, la casi gótica capilla real junto a la catedral; en Toledo hizo el piso superior de la capilla muzárabe, y allí donde se presentó un difícil problema técnico, allí fue llamado como el primer artista gótico. Así, fue, para dar su informe, a Granada, Sevilla, Málaga, Santiago, Segovia y Zaragoza, donde probablemente proyectó el nuevo cimborrio de La Seo; pero todo esto queda relegado a segundo término al lado de las obras que creó por encargo del cardenal Mendoza: el Colegio de Santa Cruz en Valladolid y el Hospital de Santa Cruz en Toledo.

El Gran Cardenal don Pedro González de Mendoza, el hombre más notable de su tiempo, el que con mucho sobresalió por sus dotes de talento y de carácter, y con cuyo ilustre nombre está unido el arte más estrechamente que con el de

(1) N. del A.—Esta Custodia se guarda en el Ayuntamiento de Madrid.

los reyes mismos, había decidido ya, en 1468, la construcción de un colegio con arreglo al espíritu y a las necesidades de aquel tiempo. Las circunstancias de paz y de orden que se sucedieron después en la vida de la nación se reflejan



2. PLANTA DE LA CATEDRAL DE BURGOS

(Thiime)

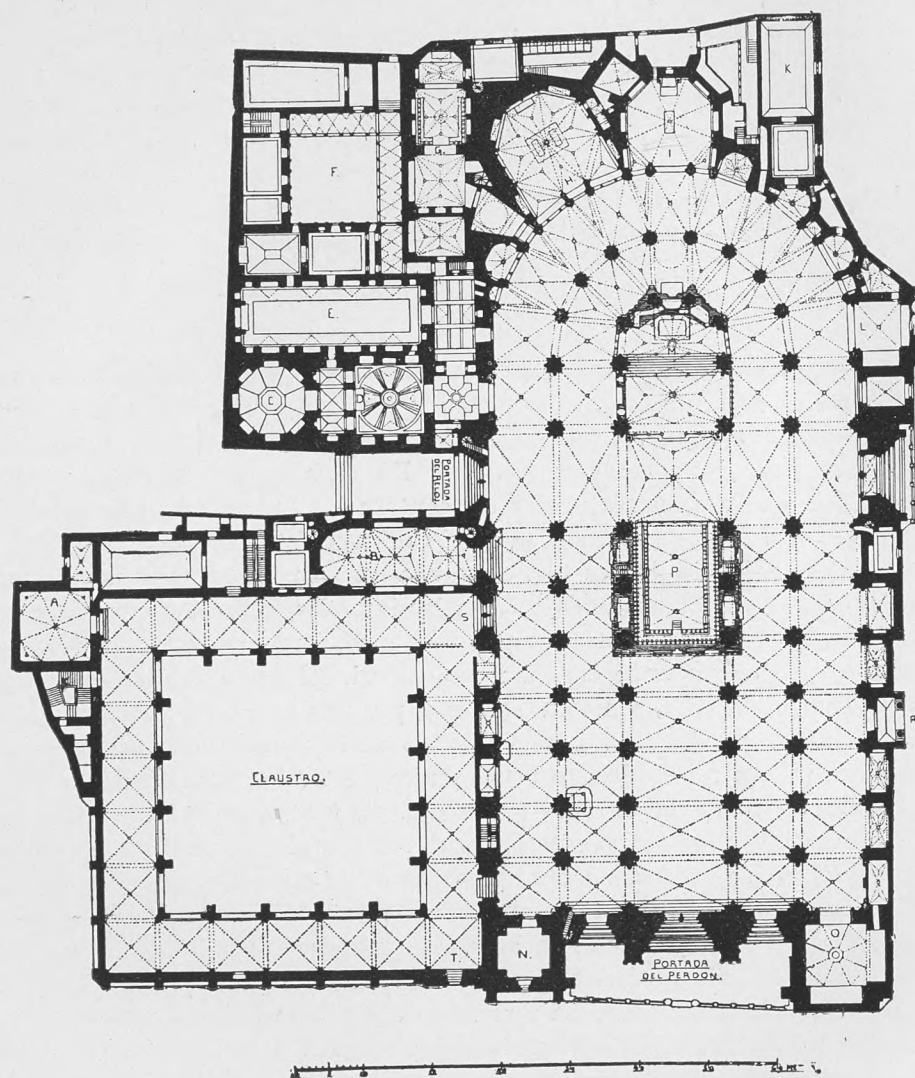
en el nuevo proyecto, y así, en lugar del coloso de piedra, alto, a modo de fortaleza, con fuertes torres en los ángulos, típico del Alcázar español, hizo su aparición el palacio amplio de extensa planta, propio de ciudad. Se comprende fácilmente que el cardenal tuvo presentes los palacios italianos, puesto que

San Pedro en Montorio, y Santiago de los Españoles en Roma, eran fundaciones españolas, y en Santa María de Montserrat y San Miniato de Florencia, descansaban diferentes prelados españoles y portugueses. Además, coincide con este tiempo la época de su mayor amistad con el legado de Sixto IV, y más tarde Papa, Rodrigo Borgia, a quien el Cardenal fue a recibir a Valencia, por orden del Rey. El edificio se elevó en su ausencia (1480 a 1492), y cuando él lo vio debió sufrir un desencanto, pues lo hecho no era un palacio italiano. Justi caracteriza la construcción, con gran acierto, en estas palabras: «El idioma italiano es hablado por gentes que continúan pensando según las reglas sintácticas de su lengua madre, empleando al mismo tiempo el léxico de palabras extranjeras; pero saben formar las frases que se adaptan bien al viejo esquema.» Ventura Rodríguez fue quien dio su forma actual a las grandes ventanas clásicas, en 1768. Los otros dos edificios no llegó a verlos concluidos el Cardenal; él hizo solamente la fundación, y tal vez dio algunas ideas para su construcción.

La Inclusa de Santa Cruz de Toledo (fig. 1) es la obra maestra en que con mayor claridad se reflejan las aspiraciones y tendencias artísticas de la época. La bula papal para su erección recibióla el Cardenal en su lecho de muerte (10 octubre 1494), y legó todos sus bienes a este hospital. Es altamente significativo que, finalizada una lucha de casi siete siglos contra el africano invasor, y como para la expiación de los horrores de la guerra, se erigieron los cuatro monumentales hospitales de España: Toledo, Santiago, Granada y Sevilla. La planta del edificio toledano se compone de la iglesia en forma de prolongada cruz latina, y el hospital, cuyos departamentos y escalera se agrupan alrededor de un patio cuadrangular rodeado de arcadas. Lo que nos interesa aquí es la fachada de la iglesia. Sobre la tranquila superficie del muro se asientan la rica portada y las dos ventanas: la magnificencia oriental que respira esta exuberante decoración, completada con los detalles más delicados, que, sin verdadera comprensión de las diversas formas artísticas, las transforma de una manera arbitraria y caprichosa, desafiando todo canon de escuela artística, es tan seductora, que hasta los más severos críticos de las columnas de Pozzo justifican precisamente las mismas libertades que aquí reinan, como, por ejemplo, las columnas quebradas sobre la archivolta de la puerta, cuando las encuentran en obras de artistas platerescos. Ilimitada fantasía en las formas, con profusión de galas en la ornamentación, constituyen la característica de la época. «La fantasía extraviada por la riqueza del gótico florido y la fina y delicada labor del mudéjar, es la que aquí se apoderó del italianismo; mas en todas partes alienta la sombra gótica, formándose así un estilo mixto, si se quiere, en que se condensó ocasionalmente lo más sutil, lo más delicado y lo más magnífico, cuando más tarde llegó a formar purismo doctrinal.» (V. Justi.)

**8. La decoración italiana del Renacimiento.**—La última obra de Enrique de Egas fue la Catedral de Granada. En 1523 puso la primera piedra, pero cinco años más tarde tuvo que ceder el puesto a su joven rival Diego de Siloe, el

apóstol y principal representante de la decoración italiana del Renacimiento. No se sabe de dónde procede el padre de Diego de Siloe, Gil de Siloe, artista gótico que trabajó en Burgos; él y el borgoñón Felipe Vigarny, de Longrés,



3. PLANTA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

(J. Pape)

fueron antes que nadie los que trajeron el triunfo de la decoración del Renacimiento. El lazo de unión entre Enrique de Egas y Siloe lo forman dos españoles: Diego de Riaño y Martín de Gainza. En 1530 fue Riaño comisionado para hacer los planos de la sacristía mayor, la sacristía de los cálices y la sala

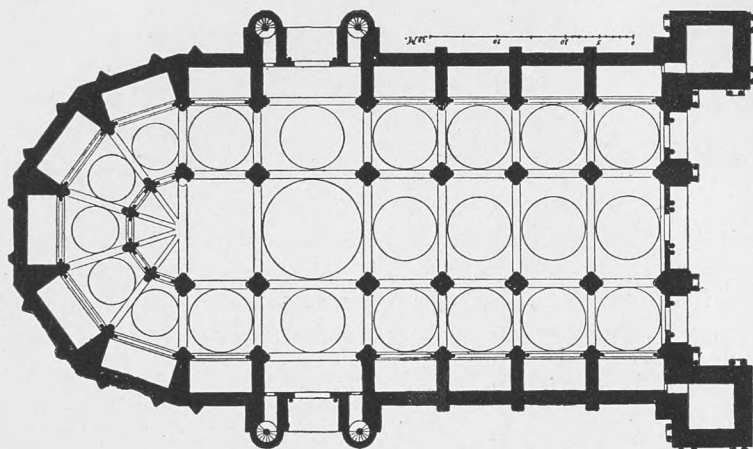


capitular en la Catedral de Sevilla. Después de su muerte, en 1533, hizo Gainza los modelos y terminó las edificaciones; la sacristía mayor quedó concluida en 1543. Estos artistas habían sido tal vez los primeros que, educados en Italia, trataron de emplear las formas italianas en toda su pureza; su sentimiento es, sin embargo, plateresco, como el espíritu de sus obras. En los órdenes clásicos de columnas sólo veían un motivo decorativo, y Diego de Siloe tiene el mérito de haber empleado los órdenes de columnas enteramente con arreglo a los cánones del arte. El que su obra capital, la Catedral de Granada, con su fuerte acentuación de las verticales, haga el efecto, en su interior, de una obra más gótica que clásica, tiene su explicación en el hecho de que la Catedral fue empezada por un gótico, aun cuando D. J. A. Ceán Bermúdez diga, expresamente, que Siloe proyectó y dibujó toda la obra desde el principio.

**9. Desarrollo de los dos tipos españoles de catedrales** (figs. 2 a 8).—El gótico español presenta dos tipos principales en la construcción de catedrales; la basílica de varias naves (tres o cinco), con crucero y ábside semicircular, y la basílica de salón, gran rectángulo, cuyas naves laterales se hacen tan altas como es posible para ocultar su carácter basilical. En ambos tipos se abren numerosas capillas laterales en los muros del contorno. El primer tipo basilical de varias naves con ábside semicircular, sirvió de modelo al creador de la Catedral de Granada. La de Burgos (fig. 2) es una gran basílica de tres naves, con la central alta y proporcionalmente bajas las laterales, sobre las que corre un rico triforio, y que están cortadas por una nave larga y ancha transversal (crucero) que se corresponde con la nave central. El encuentro de estas dos naves se acusa al exterior, como en Toulouse, por una alta torre sobre robustos pilares en los cuatro ángulos. Las dos torres de la fachada descansan igualmente sobre pilares reforzados de las dos naves laterales. En Toledo se pasó de la basílica de tres a la de cinco naves (fig. 3), y se sustituyó el triforio de la nave central por un pasadizo exterior, para recorrer el edificio. La nave transversal tiene también aquí la anchura y altura de la central, pero se limita en el desarrollo de su longitud por la anchura del resto de la iglesia. El crucero está realzado por medio de una rica bóveda estrellada, lo mismo que la capilla mayor, alrededor de la cual dan la vuelta las naves laterales en semicírculo, formando doble deambulatorio. La torre, en cuya planta baja hay una capilla, y la capilla muzárabe, están adelantadas con relación a la fachada, de modo que aquí, menos aún que en el crucero, se necesitan pilares reforzados. En todo se manifiesta el esfuerzo en busca de un efecto de grandiosidad tranquilo y proporcionado de este gigantesco espacio por entre cuyos pilares se pierde la vista, mientras que las muchas capillas laterales, separadas del resto por doradas verjas de gran riqueza y por delicadas tracerías, contribuyen eficazmente a exagerar la profundidad y elevación de los espacios. El mismo principio fundamental para la planta, sólo que simplificado con tres naves, nos lo muestra la Catedral de Málaga (fig. 4), comenzada en 1528 y probablemente proyectada

por Diego de Siloe (falleció 1563). Esta Catedral forma el lazo de unión entre las de Toledo y Granada, por las nuevas formas de su estilo.

Las ideas apuntadas en los dos edificios anteriores se adoptan para la de Granada (fig. 5), que desarrolla más ampliamente el mismo pensamiento, puesto que aquí la capilla mayor ya no está separada del resto de la iglesia por una verja dorada, sino que forma un espacio independiente, circular, cubierto por una cúpula sostenida por ocho robustos pilares. Estos pilares presentan aberturas que forman un paso o especie de deambulatorio interior. El deambulatorio exterior corresponde a las dos naves laterales, mientras que las naves



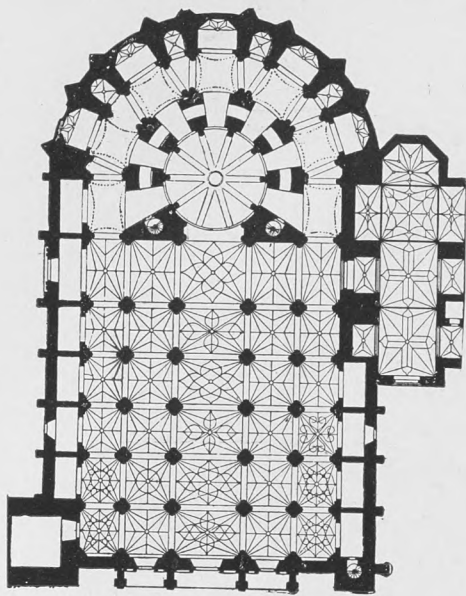
4. PLANTA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA

(Gaus)

interiores mueren en los grandes pilares, que imitan arcos de triunfo. En el centro de la cúpula está el altar mayor. Hasta aquí se conseguía la acentuación y separación del altar mayor del espacio destinado al público, solamente *a posteriori*, por medio de una alta y rica verja y una gradería; en Granada, por vez primera, se acentúa el centro de gravedad de toda la construcción, adelantándolo, mediante un desplazamiento, del efecto principal hacia este punto, y con ello aparece la iglesia de cúpula del Renacimiento, en cuyo punto medio lógicamente se coloca el altar mayor. A este espacio central, con su deambulatorio, se adosa la iglesia procesional de cinco naves, de la Edad Media, con alta nave central y dos transversales, así como cuatro naves laterales igualmente altas, de modo que el brazo más corto de la cruz se halla sustituido por el espacio cupular (fig. 6). Alrededor de la iglesia están las capillas. La torre está colocada junto a la iglesia en la alineación de la fachada. Siloe decoró los pilares con columnas corintias acanaladas, sobre altos basamentos, que sostienen un entablamento quebrado que soporta un ático, sobre el cual descansan los arcos fajones de las naves laterales, mientras que en la nave central se prolonga aquél formando a modo de pilastras que llegan hasta la cornisa superior y soportan los arcos fajones y nervios de la rica bóveda estrellada. De este modo

consiguió el artista la elevación propia del estilo gótico y una distribución adecuada en sentido vertical: el pensamiento fundamental del conjunto sigue siendo gótico. Los españoles conservan la bóveda estrellada durante todo el período barroco, mientras que el detalle y todos los perfiles son rigurosamente clásicos. En esto se manifiesta el concepto superficial y puramente decorativo del nuevo estilo, propio de Siloe y sus contemporáneos.

El otro tipo más acentuado de basílica rectangular en forma de salón, halló en el gótico su más brillante expresión en la Catedral de Sevilla (fig. 7).



5. PLANTA DE LA CATEDRAL DE GRANADA

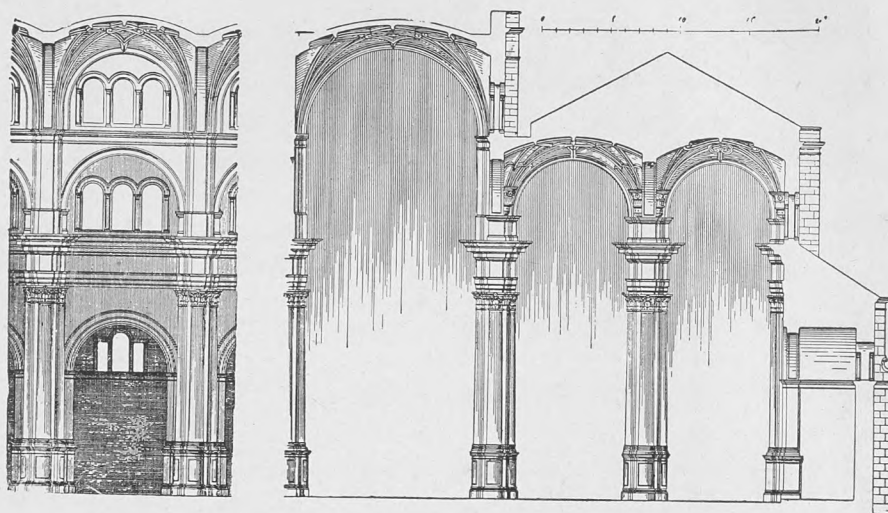
(Dehio y Betzold)

En lugar de una mezquita edificada en 1171, decidió el Capítulo, en 8 de marzo de 1401, erigir una construcción de tal grandeza y magnificencia «que la posteridad los tuviese por locos». En Burgos y Toledo fue más poderoso el influjo del Norte; pero aquí, en el Sur, en Sevilla, se ciñó la idea del artista a la de la mezquita con su planta rectangular, en la que un bosque de columnas dispuestas en línea recta sostuvo una cubierta plana de madera. Esta absoluta regularidad del espacio acusa imperiosamente la iglesia de salón, que se trató de realizar en esa basílica pura, por medio de la elevación, tan grande como es posible, de las naves laterales. En los muros rectos del contorno se dispone la serie de capillas laterales. La Catedral de Sevilla se edificó en sustitución de una mezquita, de que la Giralda, que

se yergue a su lado, era el alminar, y el patio de los Naranjos, colocado a un costado, rodeado de pequeñas construcciones, recuerda el patio para las abluciones. El interior es una gran basílica rectangular de cinco naves con crucero, y cuyas laterales han sido elevadas todo lo posible para favorecer el efecto de uniformidad de la disposición, tendiendo a la forma de salón. Sobre el crucero se elevó una alta cúpula, que se hundió en 1512. Los contrafuertes están encerrados dentro de los muros del contorno; son, pues, interiores, y el espacio que queda entre ellos se utiliza para disponer las capillas que rodean la iglesia. Pedro de Valdevira de Alcaraz fue más allá, dentro de estas ideas, en la Catedral de Jaén (fig. 8), adoptando tramos más largos, de modo que a cada uno corresponden dos capillas en todo el contorno. Las dos torres de la fachada están junto a las naves de la iglesia y delante de las capillas laterales. Alrededor de la iglesia corre un atrio o explanada con su verja. Sacristía, sala capitular y sagrario (parroquia), forman edificios independientes adosados a la iglesia. En la forma adoptada se refleja toda la historia de la construcción. Valdevira estudió en Italia las obras de

Miguel Ángel, y de allí vino para cumplir el encargo que le hizo Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V, de construir la iglesia del Salvador en Úbeda (1540 a 1555). A esta obra siguieron la fachada de la iglesia de los Dominicos, situada enfrente, la cárcel y las puertas de Córdoba, Baeza y Úbeda, en Baeza, así como en el hospital de Úbeda, comenzado en 1566.

La magnífica sacristía de la Catedral de Jaén fue igualmente proyectada y comenzada por él mismo, y terminada, en 1577, por Alonso Barba, sucesor de su hijo. En todas estas creaciones, y en los cuatro bajo-relieves del crucero



6. CORTE DE LA CATEDRAL DE GRANADA

(Dehio y Betzold)

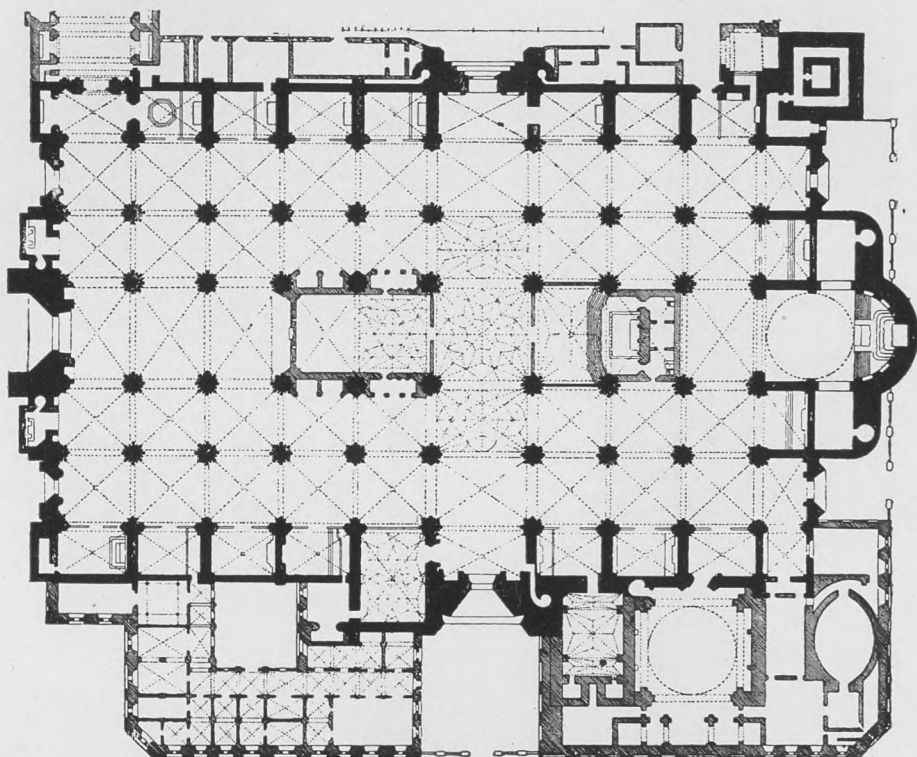
de la Catedral, acreditó Valdevira su habilidad extraordinaria como arquitecto-escultor que manejaba con singular acierto el léxico de formas del Renacimiento italiano. La ejecución estuvo a cargo de su hijo Andrés de Valdevira, que proyectó la iglesia parroquial de Villacarrillo. Había nacido el año 1509, en Alcaraz, e hizo testamento en Jaén el 16 de abril de 1575; fue primero discípulo, luego colaborador de su padre por espacio de veinte años, y más tarde su sucesor.

En todas las catedrales góticas españolas se colocaba el altar mayor adosado al muro de cerramiento del brazo menor de la cruz, cubriéndolo hasta la bóveda con sus ricas tallas y dorados; pero Siloe y Valdevira idearon una nueva disposición, colocando el altar aislado del muro y en forma de cimborrio. En armonía con el creciente poder del clero y con su completa separación de los seglares, se colocó el coro en la nave central, frente al altar mayor, rodeado por un alto muro ricamente adornado (trascoro), formando un cuerpo constructivo independiente; así el altar y el coro vienen a constituir, en cierto modo,



el corazón del conjunto, y a los fieles se les ve tolerados solamente fuera de este espacio cerrado. Valdevira ideó por vez primera quitar el coro de la nave mayor para colocarlo detrás del altar. Estas ideas fueron más tarde aceptadas por Herrera.

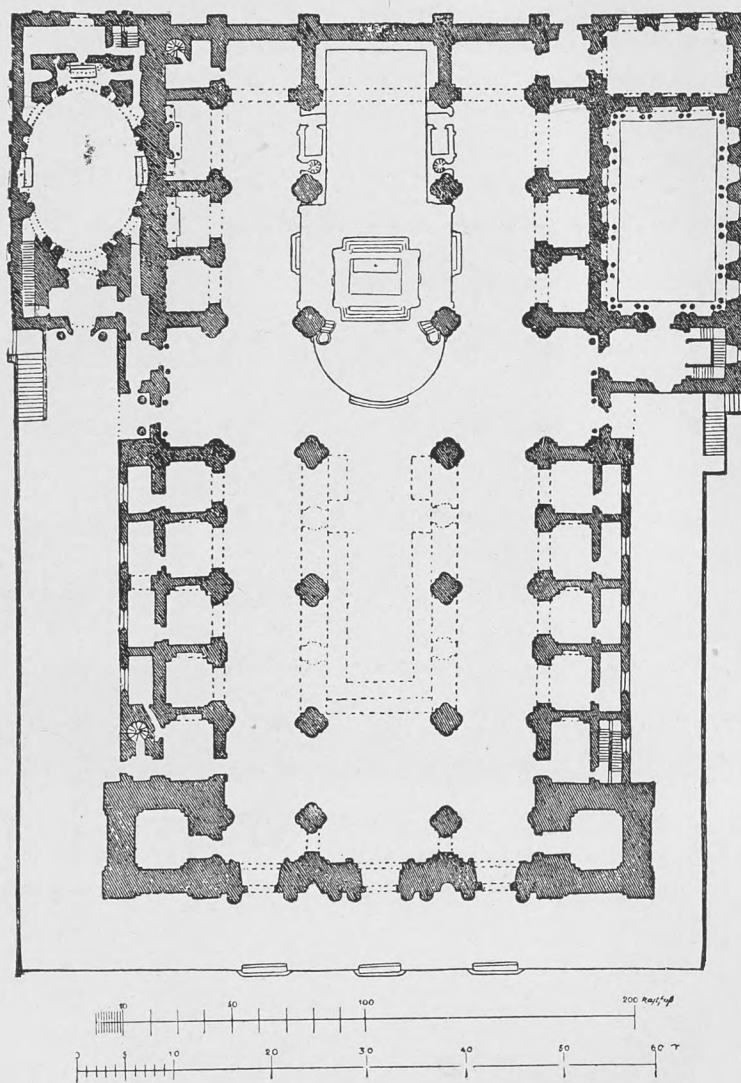
10. Lazo de unión entre el plateresco y el italianismo.—La misma marcha que en la construcción de iglesias, se observa también en los edificios profanos,



7. PLANTA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

es decir, la investigación de nuevas soluciones para el trazado de la planta y la tendencia hacia una decoración más clásica. Alonso de Covarrubias, hijo político de Enrique de Egas, casado con María Gutiérrez de Egas, venció a Siloe en el concurso celebrado para la construcción de la capilla de los Reyes Nuevos en Toledo (1534), y fue nombrado maestro de la construcción de la Catedral. Con esto se acreditó como uno de los primeros representantes del plateresco italianizado. En 21 de septiembre de 1537 nombró Carlos V arquitecto mayor, encargándole al propio tiempo, en unión con Luis de la Vega, de proyectar el Alcázar de Toledo y otros edificios importantes del Estado;

pero los rozamientos entre ambos artistas dieron por resultado su separación, en 1548; Vega se quedó con la demarcación de Madrid, y Covarrubias conservó los edificios de Toledo. La primitiva fundación del castillo roquero tole-



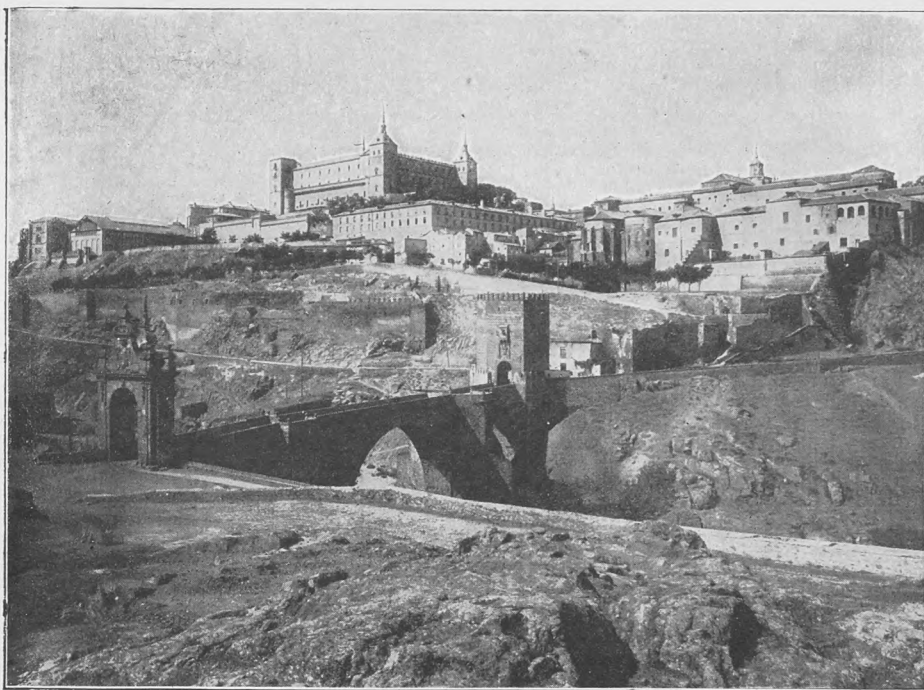
8. PLANTA DE LA CATEDRAL DE JAÉN

(Ponz)

dano se refiere ya a los romanos, ya a Wamba, rey de los godos. En él residieron Alfonso VII, el VIII y X, Fernando III, doña Juana y los Reyes Católicos, transformando el interior del castillo en palacio regio.

Carlos V determinó erigir un palacio digno de él, y encargó la obra a Alonso

de Covarrubias, que se mantuvo, en la disposición del conjunto, aferrado rigurosamente a la forma tradicional, agrupando, en derredor de un patio rectangular rodeado de pórticos, con columnas en los dos pisos, las habitaciones y escalera. Al exterior hizo resaltar los cuatro ángulos en forma de torres; así reunió en un solo edificio palacio y fortaleza, creando el modelo más completo de castillomorada o alcázar de los reyes de Castilla (fig. 9). El frente principal, con sus



9. VISTA DEL ALCÁZAR DE TOLEDO

(Garzón)

lisos muros, sobre los que se presentan en tranquila sucesión las ventanas ricamente guarnecidas, la rica portada y el piso superior en forma de galería, coronado por una balaustrada y pináculos, cerrando la fachada las dos torres flanqueantes, muestra el tipo tradicional del antiguo alcázar. Esta fachada representa el intermedio entre el Renacimiento italiano y el plateresco, mientras que el patio (fig. 10), con sus dobles arcadas sobre corintias columnas y la balaustrada de coronación, constituyen una obra que puede compararse con los mejores palacios genoveses del mismo tiempo. Al lado de Covarrubias trabajaron como ayudantes Hernán González de Lara, Luis de Vergara, Francisco de Villalpando, Gaspar de Vega y otros. Covarrubias no pudo ver concluida su obra, y su importancia consiste en que su arte establece la transición desde el plateresco al Renacimiento italiano representado por los discípulos de Miguel Ángel.

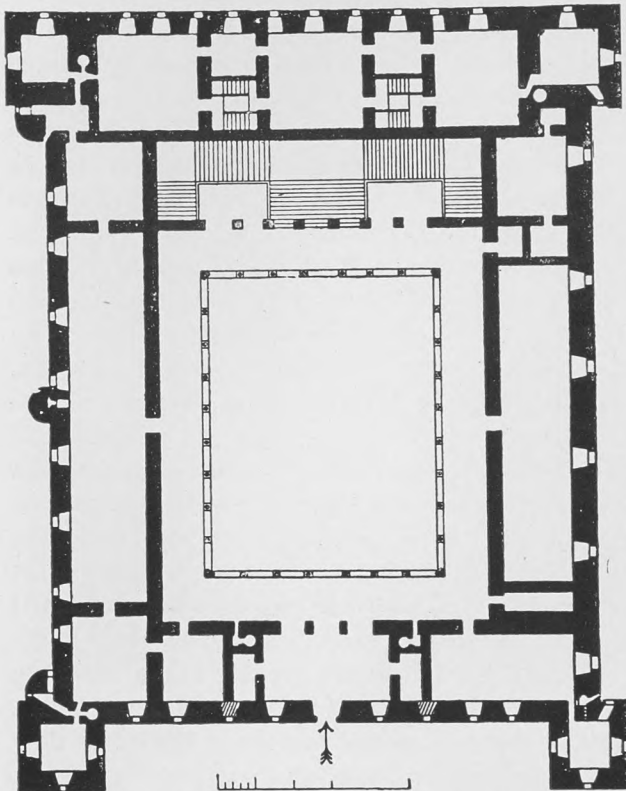
11. Las primeras construcciones del «Cinquecento».—Al lado de estas creaciones renacentistas derivadas del plateresco, surgieron algunos edificios que corresponden por completo a la arquitectura del *cinquecento*, y que, adelantándose mucho a su tiempo, hay que referirlos directamente a la influencia italiana; pero, como si la nación no hubiese estado todavía preparada para tales transformaciones, permanecieron casi sin influencia en el desarrollo artístico del país. Lo mismo que en el período plateresco, va también aquí el linaje de los Mendozas inseparablemente unido a todas las manifestaciones de la cultura patria. La tumba monumental del cardenal don Pedro G. de Mendoza, en la Catedral de Toledo, fue probablemente proyectada por el propio Andrea Sansovino, que fue enviado por Lorenzo el Magnífico a la corte del rey Manuel de Portugal (1496), y a la ida o al regreso pasó por Toledo. En Ribatejo, junto a Lisboa, hizo él mismo, en el palacio de Bacalhoa de la pequeña ciudad de Azeitao, un palacio de campo, o quinta de recreo, florentino puro. El frío y el elegante trabajo de Toledo no se diferencia esencialmente de las otras obras florentinas del mismo maestro, y solamente las seis estatuas de los apóstoles que lo adornan debieron ser ejecutadas después de su partida, por una mano extraña. El hijo mayor del Gran Cardenal y de doña Mencía de Lemos, don Rodrigo Hurtado de Mendoza, a quien se trató de casar con Lucrecia Borgia, y que contrajo matrimonio con doña Leonor de la Cerda, de la familia real aragonesa, hizo reconstruir el castillo de Calahorra por artistas genoveses, desde 1509 a 1512 (1). Este castillo permaneció exteriormente como una mansión feudal de planta rectangular con torres en los ángulos, pero que encierra en su interior un patio cuadrado rodeado por una doble galería de columnas, que en el piso bajo son compuestas, de mármol brecha, y arriba corintias, de mármol blanco, y en los ángulos fasciculadas. El conocido arquitecto genovés Miguel Carlone, hijo de Bautista Carlone de Scaria, en el Val de Intelvi, diócesis de Como, fue el creador de este edificio. Sus hermanos, Bernardino y Antonio, le auxiliaron en la ejecución de la mayor parte de las obras. En Génova había ejecutado ya, en 1497, una galería de mármol para el palacio de Rafael de Fornari, y en 1503, con su hermano Antonio, una portada para Cipriano Palavicini, en su palacio de la plaza de Fossatello, y después de 1508, en Santo Domingo, una capilla. En 1509 marchó a España, y a fin de año estaban acabados los planos; mas como el rey deseaba que la obra estuviese terminada en un plazo de doce meses, fue preciso hacer una gran parte de los detalles, capiteles, basas, molduras, etc., en Génova, y más tarde en Carrara, enviando a su destino los trozos terminados. Artistas como Lázaro Pichenotto y Martín Centurioni, y toda una cuadrilla de constructores y canteros lombardos, reclutados en Génova (según contrato 6 junio 1510), vinieron a España, y la construcción estuvo terminada en 1.º de septiembre de 1512. Como fue un genovés el autor de la obra, y fueron italianos los ejecutantes, nada nos dice ella de la lucha y titubeos de los artistas que se habían formado sobre la base del plateresco; pero lo cierto

(1) N. del T.—Para más detalles véase la monografía del ilustre director de la Escuela Superior de Arquitectura, Sr. Lampérez.



es que apenas ejerció influencia para el desarrollo del arte español, debido, sin duda, a que el castillo se halla en una región montañosa y apartada. Por otra parte, durante los años 1510 a 1520, se estaba muy ocupado en Granada con monumentos góticos; pero con todo, no tardó mucho en abrirse allí camino el nuevo estilo, y con gran ímpetu. Juan García del Prado hizo el frente del Hospital real que da al Triunfo, con sus cuatro ricas ventanas; Felipe de Borgoña o Felipe de Vigarni fue llamado, en 1527, para proyectar el retablo del

altar mayor en la capilla real, y el maestro Bartolomé hizo su única obra conocida, la gran verja de la misma capilla. Las columnas del patio de la Audiencia muestran todavía las esbeltas proporciones propias de esta época.



10. PLANTA DEL ALCÁZAR DE TOLEDO

**12. Palacio de Carlos V en la Alhambra.**—En el año 1526 estaba Carlos V en el Alcázar de Sevilla pasando la luna de miel, y, para huir del calor enervante, se trasladó, en 4 de junio, a Granada, donde permaneció en el viejo palacio del Califa hasta el 10 de diciembre con su joven esposa. Para poder utilizar en lo sucesivo como residencia de verano el viejo palacio moro, determinó construir junto al viejo un nuevo palacio, induciéndole

a tomar esta resolución, además del encanto de su admirable situación y del hermoso clima, ante todo, el entusiasmo por la magnificencia de la arquitectura musulmana. La noticia referente a que él mandase derribar partes importantes del alcázar árabe por causa del nuevo, y los juicios relacionados con este acto de vandalismo, nos parecen muy injustificados, y toda vez que los escritores antiguos, en sus descripciones, no mencionan en absoluto esta parte de la Alhambra, probablemente se trataría sólo de edificios accesorios y de poca importancia. El mismo emperador que dirigió tan duros reproches al cabildo de Córdoba por sus obras en la Mezquita, diciéndole: «Habéis hecho lo que se ve por todas partes y habéis destruido lo que es único», no parece probable que autorizase la destrucción de obras del viejo estilo, y de gran valor artístico por añadidura. Por notable dis-

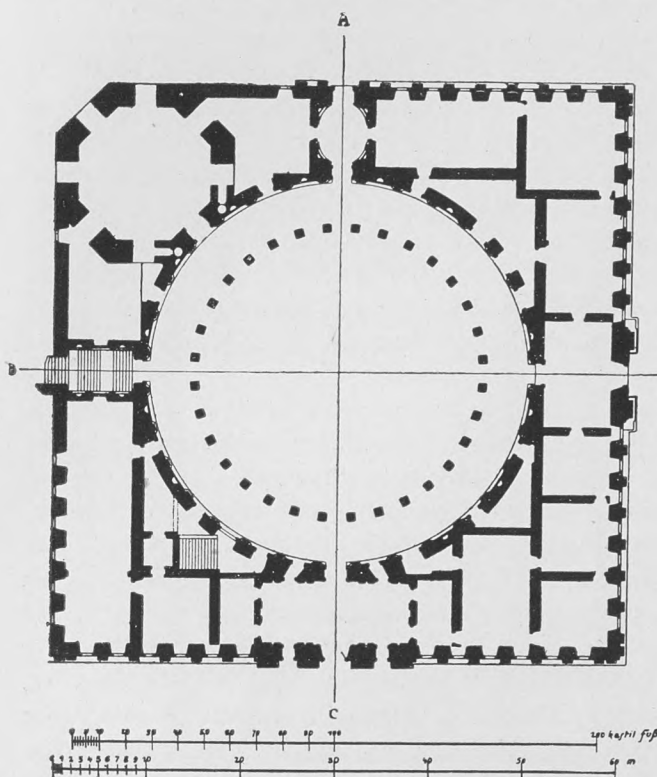
posición del destino, este gran palacio del Renacimiento, el primero en el suelo español, un completo palacio cinquecentista, no ofrece una imitación de las formas fundamentales del alcázar, ni tampoco recuerdos del estilo del país, a pesar de que entonces estaba el mudéjar en plena floración. Así, mandó construir la familia Ribera, en Sevilla, los patios y salas de su palacio en este estilo, se renovó la portada del patio de los Naranjos de la catedral, y mandó el mismo Carlos V, diez años después, levantar en Toledo su plateresco alcázar, por Covarrubias.

Las condiciones políticas de la época explican la agudeza con que se presentaron las nuevas tendencias. Granada era desde antiguo el corazón de los dominios árabes; con la venida de Carlos V se había acentuado la oposición entre vencedores y vencidos, y ya en 1501 había prohibido la reina el empleo de ajimeces para las ventanas en las casas de la ciudad, por ser éstos característicos de las viviendas árabes. Carlos V dio también leyes muy duras contra la lengua, el arte de trabajar los metales preciosos y los trajes de los moriscos. Como instrumento siempre utilizable para estos fines, debió servir también a los reyes la Inquisición. Ciertamente es que los moriscos podían eludir el cumplimiento de todas estas leyes mediante el pago anual de 80.000 ducados; pero del empleo de su estilo, tan admirado por el emperador, y de competir con su viejo arte en una nueva esfera, aunque próxima a la suya, de eso no podía tratarse naturalmente en las nuevas construcciones. El rompimiento con todas las tradiciones españolas, en la forma fundamental, y en la expresión ornamental de este palacio del *cinquecento*, es reflejo de la nueva etapa en que entraba la historia de España: la gran Potencia se elevó hasta llegar a ser Imperio universal. La rapidez con que quería el emperador emprender la obra, le obligó a buscar en Granada, en su propia nación, un artista, y de nuevo resolvió la dificultad un representante de la casa Mendoza, que ya con tanta frecuencia había sido portaestandarte de la cultura española. El gobernador militar de Granada, don Luis de Mendoza, marqués de Mondéjar, alcaide de la Alhambra, propuso al emperador un hombre hábil que desempeñaba un modesto destino en la Administración militar, como escudero en la Capitanía, y cajero de las multas del Ejército (receptor de peñas del soldado): Pedro Machuca. Carlos V nombróle, en 1527, maestro mayor de las obras de la Alhambra, con cien ducados de sueldo, y le dio, junto a la nueva obra, una vivienda. En 1539 estaba terminado el modelo en madera, y tres años después envió al emperador el dibujo de los planos hechos sobre papel milanés. Dos artistas platerescos, Juan de Marquina, que hizo la Universidad (1531) y la iglesia de San Andrés, y Bartolomé Ruiz, autor de la iglesia de San Matías, fueron sus auxiliares como director de la obra. Mientras Francisco de Holanda (v. n.º 48) no cuenta a Machuca entre el número de arquitectos y ornamentistas, sino en el de los pintores y en relación con Berruguete, cuyos trabajos en el coro de Toledo había tasado, Butrón escribe de él: «Machuca vivió en Granada, fue gran pintor y arquitecto, hizo en aquella ciudad grandes obras de pintura y arquitectura, y siguió la manera de Rafael.» El poeta de Felipe II, Vicente Espinel, lo ensalza con estas palabras: «Más que mucho, si el trueno

incomparable,—parte asoló de las del gran monarca,—del gran Machuca fábrica admirable...», y Palomino dice: «Floreció en Granada siguiendo la manera de Rafael.» La suposición de que Berruguete o Siloe estuviesen trabajando en esta obra, cae por su base ante los informes de los contemporáneos. De las obras anteriores de Machuca, como arquitecto y como pintor, nada es conocido, a excepción de la portada de las Cinco Llagas o de la Sangre, en Sevilla; se sabe solamente que hizo un retablo para la capilla del Colegio Mayor Real y que

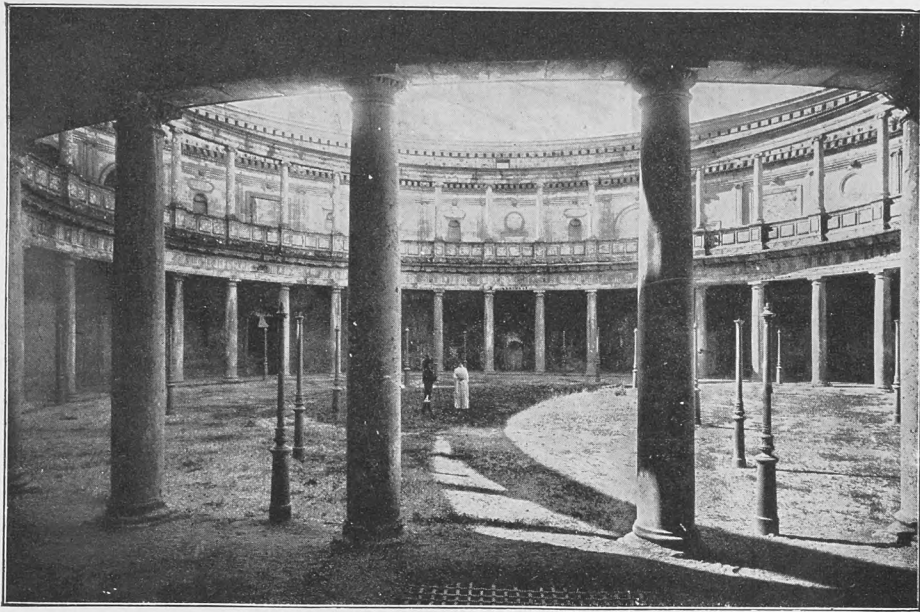
había dictaminado sobre las grotescas pinturas de Julio de Aquiles en la estufa de la Alhambra.

No se sabe si Machuca estuvo en Italia y si estudió con Rafael, pero sí es verosímil que dos confidentes del emperador, de cuyo favor disfrutaron como pocos, y con quienes seguramente habló acerca de su nuevo palacio, ejercieran sobre Machuca y su obra cierto influjo. Eran ellos el veneciano Andrés Navajero y el nuncio de Clemente VII, conde de Baldassare Castiglione, el entusiasta protector de Rafael, que, en su veneración por lo antiguo, fue tan lejos que le parecía el Renacimiento italiano no más que una híbrida mezcla de la cha-



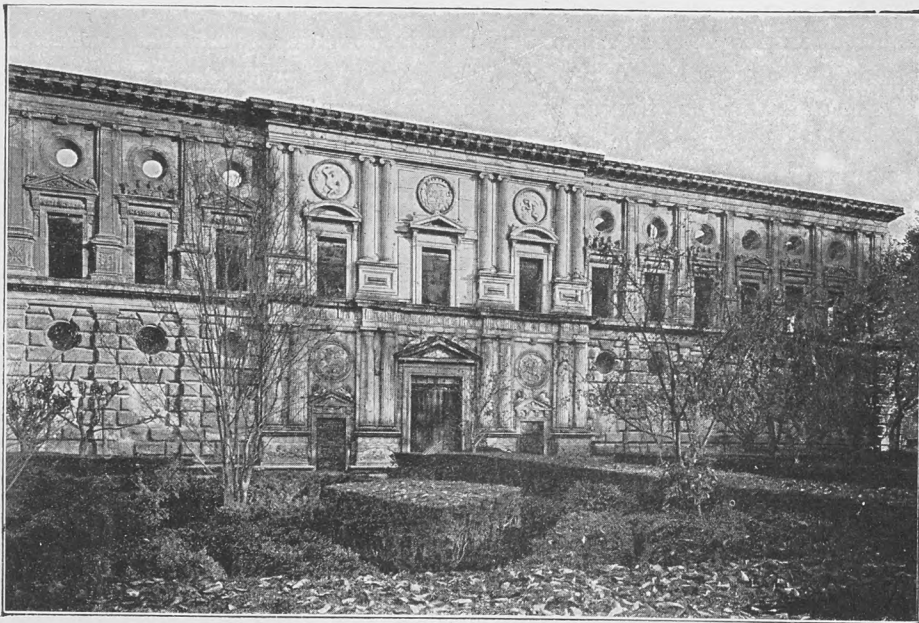
11. PLANTA DEL PALACIO DE CARLOS V EN LA ALHAMBRA  
(Laborde)

bacanería gótica y del romano del tiempo de los césares. Machuca creó un gran patio circular rodeado de doble galería de columnas, y alrededor de él agrupó una construcción cuadrada, de modo que tres ángulos se aprovecharon para colocar la escalera principal y accesorias, y en el cuarto se alojó una capilla octogonal (fig. 11). En esta residencia de verano se trató de conseguir la misma combinación del círculo y cuadrado que constituye el problema de tantas casas de campo italianas. Las mismas ideas llevó a la práctica Rafael en la *villa* Madama, por encargo de Clemente VII. No se trata aquí en modo alguno del patio circular de Caprarola (Vignola), hecho más tarde y destinado para una construcción pentagonal; pero el *cortile* de San Pedro, en Montorio, que debía circundar el *tempietto* de Bramante, fue también concebido como circular. Esta



12 PATIO DEL PALACIO DE CARLOS V EN LA ALHAMBRA

*(Junghaendel-Gurlitt)*



13 FACHADA DEL PALACIO DE CARLOS V EN LA ALHAMBRA

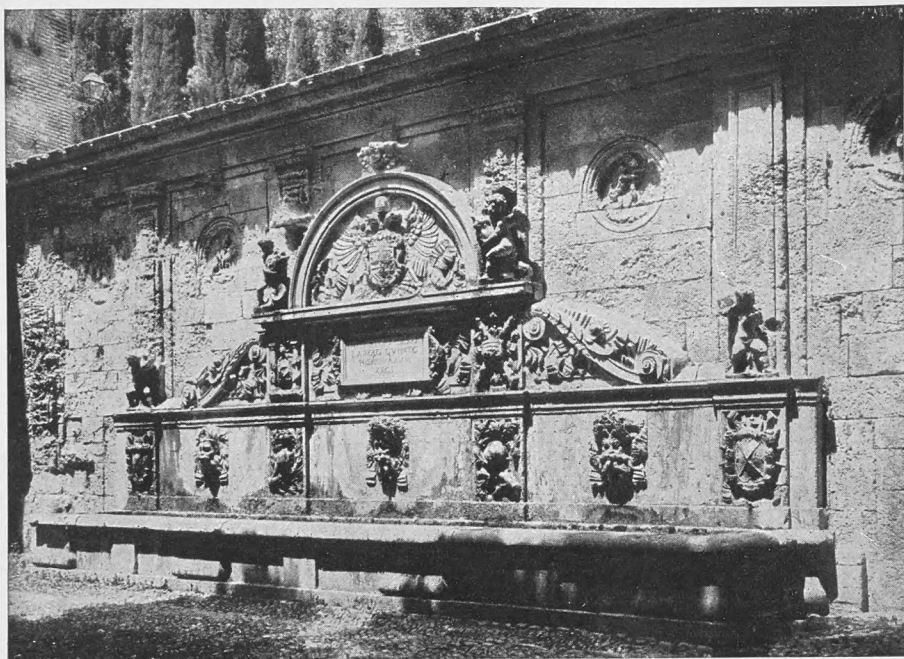
*(Junghaendel-Gurlitt)*



obra debió ser conocida del artista, o al menos del emperador Carlos V, verosímilmente, pues la iglesia y el templete eran obra de Fernando e Isabel. Tampoco es imposible que se imitase el célebre proyecto de Peruzzi, para un convento, que se halla en Florencia en el Museo de los Oficios. Su arquitectura exterior es la de un gran palacio toscano de dos pisos, cuyo piso inferior está almohadillado, mientras el superior está compuesto con pilastras sostenidas por ricos basamentos. Los tres ejes centrales están adelantados, formando la portada principal y ricamente adornados. Son características las ventanitas circulares que hay sobre las grandes rectangulares. En la arquitectura de este gran patio circular retrocedió el artista (siendo el primer español que lo hizo) a la antigüedad, poniendo directamente y a plomo sobre las columnas (abajo dóricas y arriba jónicas) el arquivado curvado, el tambor liso, la cornisa y el segundo orden de columnas. Todo muestra en este patio, y particularmente el adorno de los muros de cerramiento, la elección del círculo para la planta, etc., etc., el esfuerzo para conseguir un efecto de tranquilidad y reposo (fig. 12). El adorno escultórico de las puertas lo hizo el arquitecto y escultor Nicolo da Corte, que en 1537 vino de Génova, había nacido en Cima (lago de Lugano), hijo de Francisco da Corte, y parece que estudió en Milán, pues él se llamaba escultor y arquitecto milanés. En 1529 se trasladó de Savona a Génova, donde se conserva su primera obra, la portada del palacio Salvago en la piazzetta de San Salvago. Comenzó la parte superior del ingreso del Sur (28 octubre 1548), y murió antes del 29 de mayo de 1555 sin concluir la obra. Comoquiera que a principios del año 40 se anunciase una visita del emperador, con visos de probabilidad, mandó construir don Luis de Mendoza, marqués de Mondéjar, a su favorito Machuca, la fuente de Carlos V, en la Alhambra, bajo la torre de la Justicia, y puesto que Nicolo da Corte proporcionó la piedra, es de suponer que él mismo, y no Alonso de Mena, ejecutara las figuras y detalles ornamentales. Esto explica el completo carácter italiano de la obra, llena de mayor encanto, y que ahora constituye una de las partes del ruinoso jardín del palacio que impresionan más hondamente: agrietadas y medio deshechas las piedras por la acción del tiempo, con el verde musgo que le cubre a medias, todo causa una impresión de dolor y abandono (fig. 14). Los medallones representan: Hércules con la Hidra, Phrynos y Helena, Apolo y Daphne, y Alejandro, con las correspondientes divisas: *Non memorabitur ultra*; *Imago mystica honoris*; *A sole fugante fugit*; *Non sufficit orbis*.

Cuando en 1550 murió Pedro Machuca, el Alcázar estaba sin terminar; a él le sucedió (según escrito de 2 de septiembre de 1567) su hijo Luis Machuca, y a la muerte de éste, en 1579, su hijo político Juan de Orea, aquel maestro constructor de la Catedral de Granada, que ya en 1574 había sido llamado a Sevilla para dar su dictamen sobre las obras de la sala capitular. Cuando él tomó la dirección de las obras del Alcázar, estaba concluido el piso bajo, y el superior bastante adelantado; sin embargo, la construcción hizo muy lentos progresos, pues con la insurrección de los moriscos (1568), y más tarde con su expulsión, faltó el tributo anual, del que había destinado el emperador 10.000 ducados para su nuevo Alcázar; así es que su hijo tuvo que emplear aquí la renta

de distintos palacios, el de Sevilla entre otros. En 1580 mandó llamar Felipe II, a Badajoz, a sus arquitectos, para que le presentaran los planos, y después que Herrera hizo en ellos insignificantes modificaciones «para conseguir mayor elegancia», fueron aprobados. En estas modificaciones y simplificaciones, tiene su origen probablemente el contraste de los dos pisos de la portada principal. Murió Orea en 1583, estando la obra en manos de la misma familia de maestros, desde 1527 a 1583, y siguieron más tarde por su orden: Juan de Coria, el amigo



14. FUENTE DE CARLOS V EN LA ALHAMBRA

(Garzón)

de Herrera, Juan de Mijares (muerto en 1599) y Pedro de Velasco, que, en 1617, fortificó Gibraltar y construyó el dique alto; murió en 1621. Todos estos arquitectos estuvieron, sin embargo, rara vez en Granada y Francisco de Potes vino a Madrid, en 1623, para dar su informe. El dictamen de Juan Bautista Crescencio y Juan Gómez de Mora fue que se debía cubrir el palacio, puesto que los muros estaban terminados; mas a causa de la bancarrota del contratista se suspendió la obra. Las torres angulares, planeadas por su sucesor (desde 1637) Bartolomé Fernández Lechuga, y el tercer piso, fueron ya, en 14 de diciembre de 1625, rechazados por la comisión que presidía Juan Gómez de Mora. Solamente la gran escalera se llegó a ejecutar con arreglo a sus planos. La construcción, a pesar de su estado ruinoso, no ha llegado a su completa destrucción, lo que demuestra la bondad de la ejecución y el favor del clima.

13. Los representantes del alto Renacimiento italiano.—Con el continuo y victorioso avance del Renacimiento italiano, y a despecho del influjo septentrional, se hizo cada vez más usual que los artistas realizaran sus estudios relacionados con este estilo en su patria de origen, y el primer artista cuyas relaciones con Italia se conocen con exactitud es Alonso Berruguete, uno de aquellos típicos artistas del Renacimiento, que dominaban en igual medida las tres artes hermanas. Nació en 1480, en Paredes de Nava, y recibió las primeras enseñanzas al lado de su padre, Pedro Berruguete, pintor de Felipe II; a su muerte partió para Florencia (en 1503), donde copió el célebre cartón de Miguel Ángel, que representa la batalla de los pisanos, y en 1504 fue con su profesor a Roma, donde le ocupó en las obras del Vaticano, y donde también Bramante le confió algunos encargos. Vuelto a Florencia, concluyó un cuadro de altar que había dejado a su muerte Filippo Lippi. En 1520 regresó a España, rico en conocimientos y experiencia, y permaneció algún tiempo en Zaragoza, donde hizo un retablo y una tumba monumental en Santa Engracia, y conoció a Damián Forment, que trabajaba entonces precisamente en el retablo mayor de la Catedral de Huesca. Este conocimiento y sus relaciones con Miguel Ángel y Andrea Sarto fueron de gran importancia para todo su arte. Ya en España, nombróle Carlos V gentilhombre, pintor y escultor de Cámara, y le colmó de encargos. A pesar de ciertas exageraciones, debidas a la imitación, presentan sus trabajos un delicado sentimiento de elegancia y de distribución de las masas. En las diez longitudes de cara de sus figuras humanas se sujetó todavía con rigor a las antiguas proporciones. La obra más importante que de él conocemos es el lado de la epístola de la sillería del coro de la Catedral de Toledo, cuya otra mitad procede de F. Vigarni. Facultades de primer orden y sentimiento del estilo acusa la portada que en el Hospital de San Juan Bautista de Afuera (de Toledo) conduce a la iglesia, al final de la galería de columnas que divide el patio. Dos columnas dóricas, acanaladas sobre basamentos con relieves, sostienen una rica cornisa de consolas muy volada, y entre ellas hay una abertura circular peraltada con rica clave y enjutas esculpidas. Sobre la cornisa, en el centro, y en medio de guerreros sentados sobre leones, están las armas del Cardenal, y a los dos lados, en los extremos, descansan sobre la cornisa pequeños genios alados. La célebre tumba del cardenal Tavera, dentro de la iglesia, debe ser de algún discípulo de Berruguete o de un hijo de su mismo nombre, puesto que Berruguete murió en Alcalá, en 1561, dos años después de empezada la iglesia. Berruguete adquirió grandes riquezas, producto de los muchos trabajos que se le encomendaron, hasta el punto que, en 1559, Felipe II le concedió el señorío de Ventoso, no lejos de Valladolid. El estilo de esta escuela se muestra con especial claridad y pureza en el patio del colegio de irlandeses distinguidos de Salamanca, con sus columnitas en forma de candelabros que recuerdan el arte decorativo lombardo, y que están delante de los pilares de las arcadas. Animado por las obras de Berruguete, fue también a Italia Gaspar Becerra (nacido en 1520 en Baeza, siendo su padre Antonio Becerra y su madre Leonor Padilla), y se agregó a Miguel Ángel y a Vasari, pues ya había muerto



Rafael. Los muchos altares que ha dejado en las iglesias españolas le colocan a igual altura con su rival Berruguete.

14. Los intelectuales de la nación, los portadores y sostenedores de la cultura española.—Una de las más hermosas creaciones de la época es el patio del palacio del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, de Alcalá de Henares. El cardenal Mendoza, al morir, propuso a este franciscano para su sucesor, que era ya, desde 1492, confesor de la reina Isabel. En completa antítesis con su mundano predecesor, representó Cisneros el rígido ascetismo y la negación del mundo; pero, igual que él, era un hombre de acción, no de palabras; de rigidez férrea para sí mismo, era sin tacha en su vida privada, y llegó a ser el reformador de la Iglesia española, sobre los fundamentos católicos de la Edad Media. Para conseguir y realizar este objeto vio el mejor medio en un recrudecimiento de la Inquisición. Como complemento de la Universidad de Salamanca, cuya principal importancia la constituía la Facultad de Derecho, fundó, en 1508, *el Compluto*, según el modelo de París. Se cultivaba con preferencia en la Universidad de Alcalá de Henares la Filosofía y la Teología, así como en los 18 colegios y conventos que le estaban afectos. Cisneros legó a la Universidad todo su capital. Su gran obra, publicada por la Universidad (1517 a 1520), fue la *Biblia políglota*, que aclaraba los textos hebreo, griego y latino de las Sagradas Escrituras. También procede de él el *Rezo muzárabe*, todavía en uso en la capilla de este nombre de Toledo. Como Fernando el Católico se lamentase de que en la Universidad hecha por Pedro Gomiel se hubiesen empleado solamente materiales poco duraderos, contestóle Cisneros que se había contentado con hacerla de ladrillo para que no le sorprendiese la muerte en la ejecución de sus planes; pero que abrigaba el convencimiento firme de que la juventud estudiosa había de hacer de nuevo con *mármoles su asilo*. En 1517 murió en Roa, junto a Valladolid, a los ochenta años de edad. Como primado y gran inquisidor de España, y durante la regencia que desempeñó en la menor edad de Carlos V, conquistó a Orán (1509).

Junto a Jiménez de Cisneros merece especial mención Diego Hurtado de Mendoza (1), que superó a todos sus contemporáneos por su instrucción y sentido artístico. Nació en 1505 en Granada, hijo del gobernador marqués de Mondéjar. Además de las lenguas necesarias a un hombre de rango, poseía el latín, el árabe, el griego, fue embajador de Carlos V en Venecia (1538), y también en el Concilio de Trento y en Roma. Más tarde fue nombrado comandante de Siena, para guardar al Papa y conminarle, ostentando por espacio de seis años la jefatura del partido imperial en Italia, y actuando casi como virrey en aquel país. En 1555 volvió de nuevo a España, y a causa de una disputa habida

(1) N. del T.—Don Diego Hurtado de Mendoza (1503 a 1575), autor de la *Guerra de Granada* contra los moriscos en tiempo del rey don Felipe II. También se le ha venido atribuyendo la paternidad del *Lazarillo de Tormes*. Residió en el castillo de Calahorra, y allí escribió la obra arriba mencionada (1568 a 1570). Don Diego Hurtado de Mendoza, descendiente del famoso marqués de Santillana, fue hijo de don Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla, marqués de Mondéjar y nieto del marqués de Villena.



en una galería alta del Palacio de Madrid con un cortesano que desenvainó la daga contra él, se dice que, junto con el arma, lo arrojó al patio, por lo cual cayó en desgracia con el monarca Felipe II; se retiró a Granada, y después al castillo de Calahorra, donde escribió su *Historia de la guerra de Granada* (1568 a 1570), que recordaba a Tácito Salustio por su aguda y clara dialéctica, por su intención y por su competencia. Con tanta imparcialidad estaba concebida la obra que solamente se pudo imprimir muchos años después de su muerte. La edición de Madrid, con fecha de 1610, está completamente mutilada, y fue publicada completa en Valencia, en 1776 y 1795. Como lírico pertenece a la escuela italiana. El *Lazarillo de Tormes* refleja las costumbres de su tiempo con gran verdad de la vida y con atrevimiento, siendo muy imitado en las novelas picarescas. Su posición política en Italia la utilizó Mendoza para adquirir en Venecia clásicos griegos y padres de la Iglesia, así como todos los códices posibles, haciéndose copiar otros, como los de la biblioteca del cardenal Bessarión. En la montaña Athos adquirió preciosos manuscritos, como los del historiador Josephus Flavius, y de varios padres de la Iglesia. El sultán Solimán le envió seis cajas de manuscritos por un gran servicio que le prestó. Esta colección de valiosos libros y rarísimos manuscritos árabes la entregó en el ocaso de su vida a Felipe II, para la biblioteca del Escorial, después de lo cual regresó a Madrid, donde al poco tiempo murió (1575). Una biblioteca parecida, de 20.000 volúmenes, había reunido el hijo del gran Colón (Fernando de Colón, muerto 12 mayo 1539, a los sesenta y dos años), en sus repetidos viajes a Indias acompañando a su padre o hermano y después en el séquito del emperador en sus viajes por Italia, Flandes y Alemania, así como más tarde por casi toda Europa y gran parte de Asia y África; regaló su biblioteca al capítulo de los Dominicos de San Pablo y a la ciudad de Sevilla. Al mismo tiempo, Francisco de Medina (muerto en 1615) coleccionaba monedas, cuadros, impresos, etc., así como grabados en cobre alemanes e italianos y antigüedades. Con la conquista de las colonias, se elevó Sevilla hasta ser uno de los primeros mercados del mundo y la ciudad más rica de España, por el oro que traían los galeones que anualmente entraban en su puerto. Aunque también aquí había hecho su entrada el humanismo, conservaron, sin embargo, las casas, como toda la ciudad, el carácter árabe, agrupándose todos los departamentos alrededor de un patio plantado de flores, con un surtidor en el centro, y su interior muestra una riqueza que sobrepuja hasta el esplendor del mudéjar. El punto culminante lo forman los jardines del Alcázar, por su exuberancia y sensualidad. Tirso de Molina los alaba como escuela del amor, y las fábulas de los jardines de Admet a Alcinous se transforman aquí en realidad.

Una personalidad característica de este tiempo es el prior de los Agustinos, Pedro de Valderrama, que distribuía sus catorce horas de trabajo entre estudiar, predicar, gobernar y edificar. En Málaga, Granada y Sevilla edificó conventos, «para que Dios le edificase a su tiempo una casa». La casa del arzobispo de Castro (muerto en 1600) fue el foco del intelectualismo, y en ella se reunían todas las personas instruidas, poetas y artistas. Hernán de Herrera, «el Divino» (1534 a

1597), fue el primer estilista de su tiempo, y a su lado figuran Pedro de Mexía (muerto en 1555) y Baltasar de Alcázar (muerto en 1606), el ingenio más agudo de la época. Lope de Rueda fundó un teatro popular; Juan de Molara (muerto en 1571), Francisco de Medina (muerto en 1615), Gutierre de Cetina (muerto en 1560), Juan de la Cueva y Argote de Molina (1545 a 1598) formaban aquel selecto círculo de poetas, que se agrupaban en derredor de los príncipes de la Iglesia en Sevilla. Un espíritu extraordinariamente guerrero llena sus obras y algunos eran soldados. Citemos, además, el mayor erudito de su tiempo: el obispo Benito Arias Montano (muerto en 1498), a cuya muerte se citó con elogio que poseía once idiomas.

**15. Carlos V y Felipe II.**—Más todavía que este obispo supieron los monarcas atraerse a los artistas y eruditos de su tiempo. En 1516 sucedió a Fernando e Isabel su nieto Carlos I, que fue el V de Alemania, y que reunió en sí, además de la corona de España, con Sicilia, Nápoles, Milán y las colonias españolas, todos los territorios de los Habsburgos, los Países Bajos, Borgoña, Bohemia y Hungría y el Imperio alemán. Fue preciso, pues, prepararse para hacer política mundial, y como condición preliminar para ello completar la unidad nacional, tanto política como religiosa, empezada por los antecesores de Carlos I, cuyo absolutismo más y más creciente, y los muchos impuestos que exigían sus guerras, hicieron a este monarca, que recuerdan con orgullo los españoles, muy impopular durante su reinado. Reprimió con mano dura la sublevación de los comuneros en Castilla y Valencia, y aprovechó la ocasión para limitar los derechos de las ciudades o municipios y los de clase. Los moriscos habían prestado fiel apoyo a la corona en las luchas contra los comuneros, pero habían conservado su lengua y sus costumbres; en una palabra, su nacionalidad. Durante la permanencia de Carlos en la Alhambra, promulgó aquellas famosas Ordenanzas que les prohibían, no sólo su lengua, sino también sus creencias y sus costumbres tradicionales. La Inquisición fue la encargada de hacer cumplir los mandatos del rey; pero por el momento lograron los moriscos desviar el peligro sobornando a los visitadores reales y obligándose a pagar un tributo anual de 30.000 ducados. Carlos I fundó, para su conversión, universidades, colegios y escuelas, que dotó espléndidamente. Juan de Ávila recorrió la nación como misionero, y sus misiones actuaron hasta la venida de los jesuitas. Él mismo fundó la Universidad de Baza. Al mismo tiempo, Carlos I se hizo conferir, para sí y para sus sucesores en el trono de España, por su antiguo profesor y Papa actual Adriano VI, las dignidades de gran maestre de las Órdenes militares de Santiago, de Calatrava y de Alcántara, asumió el patronato de todos los obispados y dignidades eclesiásticas, con lo cual quedó muy debilitado el poder del capítulo, puesto que a partir de aquella fecha ya no era éste, sino el rey, el que nombraba a los obispos y dignidades, y desde 1529 también los arzobispos de España.

El dualismo del Estado y la Iglesia, que había servido de fundamento esencial para la realización de la unidad nacional, fue debilitándose a favor

del absolutismo. *El Estado y la Iglesia se compenetraron para formar un todo inseparable*; pero el dualismo subsistía, aunque debilitado; las luchas con Roma y la corrupción de costumbres de algunos papas sirvieron al emperador de pretexto para conseguir su objeto: *el vencimiento de la Iglesia por el Estado*. A ello contribuyó también el humanismo con su apartamiento de la Iglesia y la ridiculización de sus disposiciones, hasta por parte del Médicis que ocupaba la Silla de San Pedro. Un Luciano de su tiempo fue Erasmo de Rotterdam, que, en sus libros *Alabanza de la locura* y *Manual del cristiano militante*, devorados con verdadera ansia por las personas instruidas, (ya que el pueblo no sabía leer y así se mantenía firme en sus creencias), flageló despiadadamente la perversión del clero. Con el entusiasmo que despertó este *Rey de los Humanistas*, cuyos escritos eran el orgullo de los monarcas y prelados que llegaban a poseerlos, penetró en los círculos de cultura la disolución de costumbres propia de aquel tiempo y el espíritu de glorificación de todo lo antiguo. Algunas frivolidades contenidas en sus escritos contra el cristianismo, que calificaba de tontería propia de niños y mujeres, y ligerezas contenidas en sus obras brillantemente escritas, pero llenas de contradicciones, trajeron consigo el cambio que se operó en contra suya, lo mismo entre el clero que entre los eruditos, y, sobre todo, contribuyó a exasperar los apasionamientos el reproche de barbarie que hizo a los españoles que habrían dado su sangre por la fe, en vez de leer a Luciano y Eurípides. El propio emperador y su secretario Alfonso de Valdés eran entusiastas erasmianos. El consejo de Maquiavelo, «que el príncipe debe fingir piedad cuando no la siente», se lo había apropiado Carlos, y puesto que toda la Constitución española y el poder de la Corona descansaban sobre la fe católica, se convirtió en celoso defensor de la pureza del catolicismo y severo censor de la corrupción del clero. En 1527 mandó a sus tropas que saquearan a Roma, que pusieran prisionero al papa Clemente VII, y sólo le dejó en libertad después de pedir a Dios durante ocho días toda la cristiandad «que concediera la libertad al Papa», que él tenía en sus manos otorgarle. El secretario de confianza del emperador, Valdés, publicó una lamentación oficiosa en que parangonaba el saqueo de Jerusalén con el de Roma, considerándolo como otro juicio de Dios, y que terminaba con estas palabras: «Cristo ha edificado la Iglesia, y el emperador Carlos V la ha restaurado». Para orillar la cuestión de las dispensas concedidas por el Papa, consiguió una nunciatura en España, debiendo el nuncio ser un español, y, para hacer en todo lo posible a la Iglesia dependiente de la Corona, proveyó los más altos empleos del Estado con obispos, los llamados *silentarii*, miembros de la Cámara Real fundada en 1518, que tenían la facultad de decidir acerca de la provisión de cargos eclesiásticos y en todas las cuestiones referentes al patronato. El poder de este Tribunal Real creció bajo el cetro de su hijo, y por él debían ser examinadas casi todas las bulas papales, como si se tratase de documentos sospechosos. Desde 1584, tuvo también el rey autoridad para resolver las diferencias entre obispos, capítulos y demás entidades eclesiásticas y corporaciones. A las reclamaciones del clero y la nobleza contra los excesivos impuestos, contestó Carlos no llamando a las Cortes más



que a los simples ciudadanos, con lo cual perdieron éstas casi toda su importancia. Felipe II agregó a los Concilios Provinciales un legado regio, a pesar de todas las reclamaciones de la Iglesia, y cuando, en 26 de enero de 1585, el Papa mandó borrar la firma de este representante del rey, los Concilios cesaron de celebrarse. Una falta o delito contra la fe única, que constituía la base de toda la constitución, era también una falta contra su cabeza absolutista, y por eso la herejía, según Torquemada, era al mismo tiempo un delito político contra el Estado y contra la sociedad, que debía someterse a la jurisdicción de la Inquisición, como el tribunal más alto del reino.

La Iglesia misma hubo de experimentar bien pronto el poder del gran inquisidor, empujado por el rey, en la persona del primado Ximénez, el apasionado perseguidor de los herejes en Inglaterra y Países Bajos, sirviendo de pretexto para ello su teoría o enseñanzas de la *justificación por medio de la fe*, contenidas en sus «Explicaciones al Catecismo Cristiano» publicadas en 1558. El gran inquisidor Melchor Cano, a quien el primado había logrado anteponerse por su rango eclesiástico, llevado de la envidia a su rival, aprovechó la ocasión que este libro le ofrecía para ponerle en prisión, como sospechoso de profesar doctrinas luteranas. Bartolomé Carranza de Miranda, conocido también con el nombre de Ximénez, nació en 1503 y fue confesor de Carlos V. La autorización para su prisión la consiguió Felipe II por medio de un breve del Papa. De nada sirvió que todos los príncipes de la Iglesia y autoridades eclesiásticas aprobasen el libro como piadoso y católico, que los mismos papas no lo hubiesen prohibido en sus territorios, y que amenazasen al rey con aprobarlo *motu proprio*; el Santo Oficio se limitó a contestar siempre: «Queriendo o sin querer, él ha enseñado la doctrina luterana.» El rey pidió que los escritos de Carranza se incluyeran en el Índice General, o, en caso contrario, se hiciera independiente el Índice Español del establecido por la Curia Romana; pero el Concilio de Trento rechazó indignado esta pretensión, y se negó en lo sucesivo a recibir cualquier escrito del rey, en tanto que la dignidad arzobispal se viese ultrajada en la persona del Primado. La Congregación del Índice decidió la absolución del catecismo por diez votos de mayoría. Para hacer frente al régimen eclesiástico absolutista de Felipe II, quien lo mismo besaba las manos a los monjes que les hacía ahorcar cuando no obedecían sus órdenes, pidió el Concilio que se trasladase a Roma el proceso, pues que en estas luchas ya no se trataba de luteranismo consciente o inconsciente, intencionado o no intencionado: se trataba del triunfo de la Soberanía papal o de la real. Azpilcueta, amigo de Carranza, consiguió finalmente que se nombrara por el Papa un tribunal extraordinario que le informó de la marcha ilegal del proceso y de la parcialidad con que se venía procediendo; los autos se enviaron a Roma, el gran inquisidor fue privado de todos sus empleos y finalmente, después de siete años de negociaciones, dictó el papa, en 14 de abril de 1576, la sentencia final. El Cardenal tuvo que abjurar de 15 proposiciones, y durante cinco años quedarse suspenso de empleo, con residencia en Roma. Su libro fue prohibido en todas las lenguas, y Carranza murió poco más tarde, en 2 de mayo de 1576, después de haberle dado el papa la absolución.



Felipe II había, pues, vencido sobre Roma, moral y políticamente, como en otro tiempo Carlos V con las armas; el rey, y no el papa, había salvado la pureza del dogma católico; el poder del clero en España quedó vencido para siempre. En lugar de una Confederación o Estado constitucional, aparecía una Monarquía enteramente absolutista, cuyo jefe reunía en sí el poder temporal y espiritual.

16. El protestantismo.—La suerte del luterano que ocupó la primera silla arzobispal del reino la compartieron los otros luteranos, según el ejemplo de los Valdesianos en Nápoles, aquella comunidad aristocrática a que pertenecieron muchos obispos y también Vittoria Colonna, que se agrupó en derredor del célebre orador romano Juan Valdés (muerto en 1544), el autor del *A B C cristiano*, publicado en 1536 a 1540, y de las *Consideraciones*. El emperador Carlos V se opuso, en largas y sangrientas luchas, a la marcha triunfal de la Reforma, para verse precisado finalmente a firmar una paz religiosa que le resultaba odiosa. El sueño de su poeta favorito, Acuña, de una era feliz en que el mundo sólo tuviese un rey, un reino y una espada, le resultó de imposible realización, y, por lo tanto, su dominación «ya no podía cumplir el único fin que él consideraba justo, grato a Dios y saludable para la Iglesia» (Ranke, *Historia alemana*). La Corona perdió con esto todo su valor para él, y la renunció para retirarse al Monasterio de Yuste (3 febrero 1557), donde se dedicó por entero a ejercicios religiosos y a sus aficiones, en tanto que se lo permitía su quebrantada salud. Desde este retiro contestaba a las consultas referentes a la gobernación de los Estados, y allí mismo recibió la noticia de haberse fundado comunidades de herejes en su propio territorio y a la vista del Santo Oficio, en Valladolid. Inmediatamente ordenó a su hijo atajar el mal, con rapidez y rigor extraordinarios. Los nombres de los sospechosos fueron determinados por medio de denuncias de falsos luteranos, con todo sigilo, y todos los que de algún modo resultaron culpables de profesar la nueva doctrina fueron quemados en los Autos de Fe de Valladolid y Sevilla, en tanto no les fue posible huir fuera del reino. Así pudo morir tranquilo Carlos V, convencido de haber asestado el golpe mortal a la herejía reformista.

17. Consecuencias de los descubrimientos y conquistas para la patria y su arte.—En el mismo año en que los Reyes Católicos y el cardenal Mendoza plantaron su bandera sobre la Alhambra, entró Colón al servicio de Isabel y con ello se inauguró una era de descubrimientos y de conquistas que no podían menos de influir sobre la madre patria. La ocupación o toma de posesión de las nuevas y desconocidas tierras, que, según la creencia del Gran Genovés y las Católicas Majestades, «Dios sometió bajo el cetro español para salvarlas eternamente», degeneró bien pronto en una grosera utilización, para sacar oro, sobre todo desde que Cortés y Pizarro conquistaron Méjico y Perú. En vano trataron los dominicos, y a su cabeza Las Casas, de salvar de la ruina a los indios; con la lluvia de oro que cayó sobre el pueblo español, no fortalecido en sí mismo y enriquecido sin gran trabajo por su parte, vino también la ruina. La juventud

no aspiró sino a conquistar el oro que tan fácilmente se adquiriría en las colonias, y no a enriquecerse con rudo trabajo en su propia tierra; se afanó en busca de pasajeras riquezas de moneda acuñada, y no tras las más sólidas riquezas de la patria. Empezó a mirarse con menosprecio los asuntos patrios, y cundió el espíritu aventurero. Los valores patrios perdieron su importancia y en todos los círculos creció el lujo con todas sus consecuencias, hasta que, finalmente, bajo Felipe IV, los ingresos de la madre patria apenas alcanzaban para subvenir al lujo de la Corte. Todo esto daba lugar a los contrastes más terribles de lujo y de pobreza, desapareciendo así aquel arte sencillo y burgués que es el que ha dado precisamente a las ciudades alemanas su especial carácter. En España el arte dedicó en lo sucesivo sus creaciones al rey, a la Iglesia y a los Grandes, que le imprimieron desde sus comienzos un sello de extraordinaria magnificencia. Solamente en Asturias, Cataluña y Valencia, que siempre formaron un lazo de unión con la cultura septentrional, surgieron también, más tarde, ricas viviendas burguesas. Mas, cuando los galeones cargados de plata fueron apresados por los enemigos, y faltaron los grandes ingresos que proporcionaban las colonias, sólo quedó un país empobrecido y desamparado, que no era sino una sombra de su antiguo poderío. La maldición del oro había arruinado a la nación.

18. **Carácter de Felipe II y su amor al arte.**—Al juzgar a Felipe II, hijo de Carlos V, están muy divididas las opiniones, según que las dicte el odio o el amor. Como hijo de su tiempo, fue, no mejor, pero tampoco peor que el término medio de los hombres de su época. Falta de miramientos, rigidez, severidad férrea y piedad fanática, eran determinantes de su gobierno absoluto e ilimitado. Creía él, con su naturaleza burocrática y su carácter meticuloso, poder gobernar el mundo desde la mesa de su despacho, sin vislumbrar los daños que causaba con sus imprevisoras disposiciones y con sus errores en la provisión de los cargos más influyentes. La incommovible tranquilidad sobre todos los acontecimientos, el solemne *sosiego* y la *majestad* que los españoles exigen en primer término de sus reyes, respondían tan bien a su modo de ser íntimo, que jamás denunció sus pensamientos por una palabra no meditada, ni por un gesto, ni por la expresión de su rostro. Cuando, después de la batalla de Lepanto, el mensajero de la victoria se arrodilló ante él en el coro del Escorial durante los divinos oficios, hízole señal de que saliese, hasta que, la función terminada, mandó al prior entonar el *Tedéum*. Detrás de este helado aliento de inaccesible majestad ocultaba él una cierta inseguridad y perplejidad, cierta falta de energía, que eran el resultado de no sentirse a la altura de su posición, a pesar de la férrea aplicación desplegada en el cumplimiento de los deberes de su cargo. En esto se funda el gran influjo que cerca del rey ejerció su favorito y secretario de Estado, Antonio Pérez. Al examinar o analizar esta enigmática aparición sobre el primer trono de la cristiandad, los historiadores y diplomáticos de aquel tiempo concedieron poca importancia a las aficiones de Felipe II, de modo que no informan acerca de este punto, y, sin embargo, en aquellas pequeñeces

de Felipe II, que a ellos les parecían risibles, está precisamente su significación para la posteridad y para toda la humanidad. Con sólo tres o cuatro acompañantes abandonaba con frecuencia la Corte para dedicarse al Arte en uno de sus palacios. Desde 1565 no consintió que le siguieran los embajadores, pues él quería verdaderamente, «como amigo de los pobres, de los pequeños», conversar y tener trato, sin trabas de ninguna clase, con los artistas, libre de la compañía de los nobles y de la diplomacia. El tono confidencial y amistoso entre el monarca y los artistas era ya usual, desde los tiempos de Felipe el Bueno y Juan Van Eyck, en la casa de Borgoña. Con Tiziano tuvo Felipe II su primera entrevista, siendo príncipe heredero, a los veintitrés años, en Augsburgo, después de terminar su brillante viaje recorriendo la Italia del Norte, y cuyo punto culminante lo forman las fiestas de Milán. Como su padre había hecho, atrajo a sí al anciano artista. La gran serie de cuadros de las metamorfosis ovidienses y de rebuscado asunto erótico, así como la cortesía, rayana en bajeza, del ya setentón artista, muestran el alto aprecio en que tenía el favor del rey, que para él significaba lo mismo que disponer de oro a manos llenas. Al lado de Tiziano figuró en el favor del rey el gran pintor holandés A. Moor: ganar a este artista enteramente para sí fue su más vehemente deseo; pero amonestado Moor por el Santo Oficio, salvóse del peligro que le amenazaba por medio de una hábil fuga. El rey tuvo que conformarse solamente con Alonso Sánchez Coello, que hubo de terminar la serie de cuadros empezados por Tiziano y Moor. Natural es que no se le escapase a este *burócrata de 100 ojos en el trono*, que tenía inscritas en su libro todas las personas de mérito de la nación, el llamativo extranjero de Toledo, Dominico Teotocópuli (El Greco); sin embargo, el cuadro que pintó para el altar de San Mauricio, desagradó tanto al rey, que le pagó los honorarios, pero mandó destruir el cuadro (1). «Felipe II no era ciertamente un entendido en el moderno sentido, pero acostumbraba y cuidaba de encontrar lo bueno y gozarlo intensivamente; no le faltaba amplitud a su gusto, le entusiasmaban las fábulas de Tiziano, de Jerónimo Bosch y los trípticos y tapices flamencos. Ciertamente es, sin embargo, que su erudición teológico-alegórica le cerraba los ojos ante la mezquindad de muchas pinturas, como lo demuestran sus alabanzas a los frescos del coro de Cambiasos» (Justi) (2). Su interés por la arquitectura lo demuestra la colección de dibujos y grabados formada por él. Cuando marchaba a tomar posesión de Portugal, se detuvo en Mérida catorce días para visitar, bajo la dirección de Herrera, las ruinas romanas, y con los maestros de sus obras acostumbraba a discutir siempre que se presentaba alguna dificultad o asunto de interés. En la torre redonda del Alcázar madrileño había planos de todos los edificios del Estado, y allí se retiraba el rey en sus horas de ocio. La iglesia de la Trinidad en Madrid debió proyectarla él mismo y ejecutarla siendo joven, lo que al menos prueba su vivo interés por el arte y sus conocimientos del asunto. (V. Juan de Valencia, 43 y 61).

(1) N. del T.—A pesar de ello, el cuadro existe actualmente en El Escorial.

(2) Justi: *Philipp II als Kunstfreund*.

## CAPÍTULO II

### HERRERA Y SU TIEMPO

19. La fundación del Escorial: Motivos y antecedentes.—20. Obras de Juan Bautista de Toledo.—21. El programa de la obra y primera parte de la historia del Escorial.—22. Vida de Juan de Herrera: Su cargo de director general de Construcciones del Reino.—23. Modificaciones que introdujo Herrera en la disposición general del alzado y de la planta.—24. El patio de los Reyes.—25. La iglesia del Monasterio.—26. Los artistas encargados de ejecutar las ideas de Herrera en la ornamentación de la iglesia.—27. Algunas partes importantes del Escorial.—28. Los artistas más importantes, llamados de todas las partes del mundo para adornar el Monasterio.—29. Vivienda privada de Felipe II.—30. La Casa de la Compañía.—31. Historia de la construcción del Escorial.—32. Simancas.—33. Fachada sur y escalera principal del Alcázar de Toledo.—34. Retablos de Herrera.—35. Palacio de Aranjuez.—36. Puentes de Herrera.—37. Casa de Oficios (Aranjuez).—38. La Lonja de Sevilla.—39. Valladolid: El tipo de catedral procesional.—40. Otros edificios menos importantes de Herrera.—41. Edificios atribuidos a Herrera.—42. Los epígonos.—43. Discípulos directos de Herrera.—44. Expansión de la escuela por España, por sus posesiones y por los demás países.—45. Obras de artistas desconocidos, en las cuales no puede demostrarse directamente la influencia de Herrera.—46. Obras que suelen atribuirse a Herrera.—47. La Academia de Matemáticas y Arquitectura de Madrid y la estética del arte español.—48. Francisco de Holanda.—49. Importancia de Herrera para el arte español.

19. La fundación del Escorial: Motivos y antecedentes.—El origen de la fundación del Escorial se supone ordinariamente en un voto de Felipe II, hecho durante la batalla de San Quintín (1557); mas como él nunca estuvo allí, podría tratarse a lo más de una promesa del rey para tranquilizar su conciencia, elevando un nuevo y magnífico monasterio a San Lorenzo, en compensación del que su general se vio obligado a destruir durante la batalla (1). Pero es indudable que las principales causas que le impulsaron a establecer la fundación fueron el deseo de edificar una tumba digna del *hombre más poderoso del mundo* (conforme a su última voluntad) y su afición a construir, fundamentada en un conocimiento extraordinario del arte. Al servicio de la obra puso Felipe II todas las energías artísticas y financieras de sus Estados, y alrededor de ella giraron sus pensamientos, aun en los momentos más difíciles de su infeliz reinado, de cerca de cuarenta años de duración. Tal como es la obra terminada, se alza

(1) N. del T.—Sabido es que ya en 1557 reinaba Felipe II por abdicación de su padre al retirarse a Yuste (1556). Carlos I murió en 1558.



como piedra angular entre la decoración del Cinquecento introducida de Italia y el arte individual que crea con conciencia de su propia fuerza, sobre la base de los fundamentos clásicos: *Con ella se inaugura el Barroco en el arte español.*

**20. Obras de Juan Bautista de Toledo.**—El primer proyecto para El Escorial lo hizo Juan Bautista de Toledo, probablemente natural de Madrid. Había estudiado con los principales artistas italianos, con Peruzzi, Sansovino y Palladio, y trabajó a las órdenes de Miguel Ángel, en San Pedro de Roma. Don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca y virrey de Nápoles (1532 a 1553), sentía gran afición por la arquitectura, y nombró a Toledo director de Construcciones, con el honroso título de «arquitecto de Cámara de Carlos V», y le abrumó con encargos. La calle de Toledo, muchas fuentes, la iglesia de Santiago de la nación española en Nápoles, y antes que nada el excelente Palacio de Purgal, habían llevado su nombre mucho más allá de las fronteras de Italia; así, pues, no es de extrañar que Felipe II lo hiciese llamar a su patria, y, en 15 de julio de 1559, estando el rey en Gante, dióle la orden de regreso. Una vez instalado el artista en España, mandó venir a su esposa e hija, que perecieron en la travesía, y con ellas perdió además Toledo todas sus riquezas. Como director de las Construcciones reales hubo de dirigir las obras de reforma del Palacio de Madrid, y probablemente las de la galería y torre del Oeste, comenzadas por Luis Vega. El pabellón real, situado en el Prado, llamado Retiro de San Jerónimo o el Cuarto Viejo, tuvo que ampliarlo, según el modelo de una casa de campo escocesa, con galerías, torres, jardines de recreo, estanques, etc., y en él pasó Felipe II horas felices, en compañía de María la Sanguinaria. De aquí acostumbraban a partir los reyes con su comitiva para hacer la entrada solemne en la ciudad, y lo mismo ocurría con motivo de alguna visita de príncipes extranjeros. También servía de retiro a la Corte en casos de luto. La casa se adosó a la iglesia del gótico convento de San Jerónimo por la parte del altar, y Toledo, de conformidad con las circunstancias, construyó 30 departamentos para cada uno de los cónyuges. El holandés Pedro Janson fundó en los estanques del Jardín de Palacio el primer establecimiento de piscicultura en España. El primer problema de importancia que se ofreció a Toledo en su patria fue la construcción del nuevo Palacio de Aranjuez. Pocos lugares existen sobre el planeta dotados con más esplendidez por la Naturaleza, con agua y sol, que éste de Aranjuez, protegido al mismo tiempo por una cadena de colinas contra los vientos del Norte. La exuberante vegetación y la abundancia de agua habían ya en otro tiempo atraído a estos lugares a los maestros de la Orden de Santiago, que, desde 1387 al 1409, se habían construido un palacio de planta rectangular, accesible por dos puentes levadizos de madera, sirviendo la isla del Tajo de jardín. Más tarde los Reyes Católicos compraron esta residencia de verano, y su clima benigno y su favorable situación la hicieron mansión favorita de Carlos V y Felipe II; pero, a causa del mayor aparato que fue adquiriendo la Corte, y del lujo creciente, bien pronto hubo necesidad de ampliar las instalaciones, y el rey confió a su arquitecto de Cámara, Juan Bautista de Toledo, el encargo de levantar nuevas construcciones.

en la parte sur del antiguo Palacio para poder utilizar las dos al mismo tiempo. En 10 de octubre de 1561 se dio comienzo a los trabajos, y, conforme con los deseos del señor, se emprendió la obra de la Real Capilla pública para el séquito de la Corte, debiendo seguirle el Palacio inmediatamente. Modelo para su construcción lo tomó el arquitecto de la Capilla del Vaticano; en que había colaborado bajo la dirección de Miguel Ángel: Juan Bautista de Toledo no llegó a ver su obra terminada. En Martín Muñoz de las Posadas edificó por encargo del cardenal Espinosa un palacio con su panteón, que no se terminó hasta 1572. Este palacio se adapta a la forma tradicional del Alcázar, con sus dos torres, con la portada central que contiene en el piso bajo cuatro columnas dóricas y sobre ellas dos jónicas, y el gran patio rodeado de arcadas sobre columnas en los dos pisos. En Madrid se había concluido el convento de las Descalzas Reales y la iglesia en 5 agosto 1559 y 1564, respectivamente, en el mismo sitio donde en otro tiempo se elevara el palacio de Carlos V, cuya hija doña Juana encargó a Antonio Sillero la construcción del mencionado convento: la fachada se atribuye a Toledo, quien, con escasos medios, acertó a crear una arquitectura agradable y apropiada. Toda la fachada de dos pisos está dividida en cinco ejes, por medio de pilastras dóricas y coronada por un frontón triangular con remates de bolas. Sobre este frontón se asienta en la parte central un segundo, perforado por una abertura circular. La portada, coronada por un frontón, con su guarnecido que penetra a través de los sistemas de pilastras dóricas, es un motivo que más tarde repitió, perfeccionándolo, Vicente Scamozzi, en el Palazzo Corner de la Ca Grande de Venecia. Sobre el muro de cerramiento lateral se eleva la espadaña usual en España. Toledo se muestra aquí como un hábil discípulo de Miguel Ángel, aunque ciertamente sin una personalidad bien marcada.

Terminados estos trabajos preliminares, se le presentó uno de los problemas más difíciles que jamás ha tenido que resolver arquitecto alguno.

**21. El programa de la obra y primera parte de la historia del Escorial.**—El Real Sitio de San Lorenzo el Real, del Escorial de las Victorias, debía reunir en un todo iglesia, panteón, palacio real, convento, seminario y museo, con todas las demás dependencias accesorias necesarias. Debía, en primer lugar, encerrar los restos mortales del hombre más poderoso de ambos mundos, que por su voluntaria renuncia a todo poder y a todo esplendor desde el trono más alto de la tierra, se dirigía a toda la cristiandad para predicar con los hechos acerca de lo pasajero de las humanas grandezas. ¡Y desde este retiro conventual quiso el inexorable dominador, papa-rey Felipe II, dictar al mundo sus leyes!

Juan Bautista de Toledo dio cima al magno programa, disponiendo en el eje de la construcción la iglesia conmemorativa con el panteón, precedida de un patio, y la vivienda del rey. A este núcleo central se adaptan, por la derecha, el convento con todos los accesorios de la iglesia, y a la izquierda el palacio real para el séquito, con las habitaciones para la administración, hoy empleadas como colegio. La planta es la conocida rectangular de Toledo, el Prado, etc., típica del Alcázar español, con sus cuatro torres de ángulo. Fuera del cuerpo

rectangular de los muros del contorno general sobresale solamente por el lado este la vivienda regia, de escasa elevación, y, a ambos lados de la iglesia, las torres que dominan en altura todo el conjunto. Para el establecimiento de las distintas alturas de piso, exigido por el programa de la distribución, dispuso el arquitecto, en cada uno de los cuatro ejes del frente en el modelo de madera, una torre algo avanzada con respecto al resto de la construcción. La disposición de la planta es tan clara y tan hábil que muchos se han creído obligados a atribuir los planos ya a Galeazzo Alessi o a Vignola, a Vicente Dante o a Luis Fox. En cuanto a este último, nunca debió pensarse en hacer semejante atribución, ya que no pasó de ser un simple maestro de albañil y que su nombre sólo aparece una vez en las actas de construcción con motivo de la conducción de aguas. Había trabajado Fox en Toledo bajo la dirección de aquel lombardo de Cremona, que murió en Toledo en 13 de junio de 1575, llamado Juanelo Turriano, relojero de Carlos V y Felipe II, que adquirió celebridad con motivo del artificio que construyó (de 1565 a 1586) para elevar el agua desde el Tajo al Alcázar. Después de esto, Fox fue llamado al Escorial, donde trabajó en obras de ingeniería, como la conducción de aguas, pero de ningún modo como arquitecto. Según otra tradición, desprovista de fundamento, Bernardino Martirani, intendente de los reales edificios, se trasladó a Italia para encargar hasta 22 proyectos diferentes a los arquitectos más famosos, entre ellos a Galeazzo Alessi, Pellegrino Tibaldi y Andrés Palladio, comisionando después a Vignola de fundir los distintos planos en uno solo. Teniendo en cuenta Toledo la seriedad y la grandeza del destino de la obra, trató de buscar el efecto, no por el adorno, sino por la hábil distribución de las masas. San Lorenzo, patrón del Escorial, había sido un simple soldado que luego sufrió martirio en unas parrillas, y en esto se funda la afirmación, generalmente sostenida por el vulgo, de que la forma de la planta del monasterio copia la de unas parrillas, cuyo mango lo formase la vivienda real. No parece lógico que, tratándose de un asunto tan serio y de una obra de tal magnitud, se fuese a subordinar la forma de la planta a la del instrumento del martirio; sin embargo, no debe excluirse en absoluto esta hipótesis, pues el mismo Bernini, en sus primeros proyectos para la plaza de San Pedro, adoptó un criterio análogo al que se viene atribuyendo al arquitecto del Escorial. Por espacio de tres años, una legión de geólogos, arquitectos y canteros, anduvieron buscando un sitio a propósito por toda la nación donde establecer la fundación regia, hasta que, por fin, en la frontera de Castilla la Nueva, cerca del Real del Manzanares, se eligió un sitio con agua abundante, aire puro y ricas canteras, en donde anteriormente había estado establecida una forja, y del producto de las escorias tomó su nombre el Escorial. En 1561, Felipe II participó al prior de los Jerónimos su propósito de erigir en aquel sitio el palacio y el convento; en 28 de marzo de 1562 se presentó él mismo en el lugar de la construcción; en 23 de abril de 1563 se puso la primera piedra para el convento, y el 20 de agosto para la iglesia, estando el monarca presente.

Al lado de Toledo, como prefecto de la fábrica, director de las construcciones y capitán del palacio, hubo un dominico de Toledo, Fray Antonio de Villacastín.



Fray Antonio era, como indica su nombre, oriundo de Villacastín; aprendió en Toledo el arte de combinar azulejos con sus complicadas lacerías, y juntamente adquirió los conocimientos prácticos y técnicos necesarios a un maestro de construcciones, ingresando más tarde en el convento de Jerónimos de Sisla. Sus primeros trabajos fueron la celda y vivienda de Carlos V en Yuste, desde donde fue llamado al Escorial, cuya terminación alcanzó a ver. Algunas mejoras de los planos, relacionados con exigencias del rito eclesiástico, deben proceder de él. En 1568 construyó Fray Antonio, según opinión de Llaguno y Amirola, la sacristía del convento de Benedictinos de San Claudio en León, atribuida generalmente a Francisco Villaverde, en las elegantes formas dóricas del Escorial. En 1603 murió Villacastín, a los noventa y tres años de edad. Este artista superó con mucho a su jefe y antecesor Toledo, en todas las cuestiones prácticas y técnicas; con su tacto y firmeza de carácter hizo adquirir a los numerosos trabajadores, procedentes en su mayor parte de Navarra y provincias vascongadas, hábitos de puntualidad y de rapidez en la ejecución de los trabajos, interesado como estaba, desde que empezó la obra, en acelerar su ejecución mediante nuevos procedimientos. Cuando, con motivo de la colocación de la primera piedra, le invitó Toledo a que pusiera su mano sobre ella, contestóle Villacastín: «Poned vosotros la primera piedra, que yo me reservo para la última». Razón tuvo para decir esto, pues Juan Bautista de Toledo murió inesperadamente en 16 o 19 de mayo de 1567, y su cuerpo fue depositado en la iglesia parroquial de Santa Cruz en Madrid. Su muerte produjo consternación general, hasta que se encontró, en la persona de su antiguo discípulo y auxiliar Juan de Herrera, no solamente un digno sucesor, sino un artista de mayores talentos, que estaba llamado a imprimir al arte de su tiempo el sello de su personalidad sobresaliente, y al imperio de Felipe II su fisonomía artística.

**22. Vida de Juan de Herrera: Su cargo de director general de Construcciones del Reino.**—Juan de Herrera nació el año 1530 en Mobellán, en el Valle de Valdáliga, en la región llamada Asturias de Santillana (provincia de Santander). Su padre, Pedro Gutiérrez de Maliaño (en el Valle de Camargo, junto a Santander), se había casado con María Gutiérrez de la Vega, y su abuelo, Ruy Gutiérrez de Maliaño de Herrera, era descendiente de una distinguida familia. En Valladolid estudió Herrera, hasta 1548, humanidades (latín) y filosofía, y más tarde, formando parte del séquito del príncipe don Felipe, marchó a Bruselas, donde estudió arquitectura y otras ciencias exactas, por espacio de tres años. El Valle de Valdáliga, análogamente a los valles de Carona y de Monte-Rosa en el Norte de Italia, venía siendo, tradicionalmente, cuna de artistas distinguidos, y de ahí que pronto despertase en Herrera la afición a la arquitectura, de modo que cuando fue a Bruselas ya poseía algunos conocimientos preliminares. En 1551 volvió a España, y como soldado, en 1553 siguió al príncipe en sus campañas de Italia, distinguiéndose por su talento y por su valentía, hasta que Carlos V le nombró para su guardia personal. En 1556 volvió con el emperador a España, y le acompañó hasta Yuste, donde permaneció a su lado hasta la



muerte del monarca. Al poco tiempo de haber vuelto de Italia Juan Bautista de Toledo, llamado por el rey a Madrid en 1559, Herrera estuvo a su lado como aprendiz. Luis de Cabrera insiste en que, a pesar de su edad algo avanzada, en poco tiempo logró aventajar a todos, hasta el punto que llegó a *igualar a los antiguos maestros*. Los dibujos geométricos que presentó para un libro publicado por la Universidad de Alcalá de Henares, en 1562, atrajeron por vez primera la atención general hacia él, y, a propuesta de su maestro Toledo, en 18 de febrero de 1563, le llamó el rey para que colaborase en las obras del Escorial, dotándole con un sueldo anual de 100 ducados, que desde el 14 de marzo de 1564 se elevó a 150, y continuando así, hasta que, en 1.º de enero de 1568, Herrera llegó a cobrar 250 ducados.

Cuando, en 19 de marzo de 1567, la muerte sorprendió a Juan Bautista de Toledo, Herrera se encargó de la obra, pero sin recibir por ello ningún título ni aumento de sueldo. Por sus condiciones de honradez y de exacto cumplimiento del deber se conquistó bien pronto la confianza y el respeto de todos, disponiendo el rey que se le preparase una vivienda en el Escorial, como la que había tenido Toledo (28 agosto 1571), con la orden expresa de que todo fuese dispuesto de manera que Herrera estuviese instalado cómodamente y pudiese hacer sus dibujos. Herrera elaboró todos los planos de la obra, pero sólo apareció sobre el terreno cuando la ejecución lo exigía, llegando a ser el principal arquitecto de Cámara de Felipe II, que tenía a su cargo proyectar, o al menos mejorar, todos los edificios reales. También debían someterse a su aprobación todas las demás construcciones importantes del reino, a excepción, según parece, de los edificios religiosos, en armonía con el poder del Capítulo Catedral, y así, por ejemplo, si Herrera examinó y aprobó los planos de la Catedral de Salamanca, fue a instancia expresa del Capítulo, en 31 de agosto de 1588 y en 17 de diciembre del mismo año. Por otro lado, se refiere que, reinando Felipe III, y en el año 1617, se mandó derruir el colegio de la Compañía de Jesús de Alcaraz, por haberse comenzado su construcción sin la real licencia, y las obras no se continuaron hasta el reinado de Felipe IV (1647). La influencia de Herrera en el arte nacional fue creciendo cada vez más, y llegó a ser la mano derecha de su monarca en cuestiones arquitectónicas, hasta el punto de que éste no tomaba ninguna decisión sin haberla consultado primero con su ministro de Construcciones, y así escribe Felipe II, por ejemplo, en 16 de octubre de 1571: «El memorial que enviasteis de Pedro de Tolosa, aparejador de la cantería, sobre cosas de esa fábrica, he visto y va respondido en otro por Juan de Herrera y firmado de su nombre», y en 26 de septiembre de 1574 contestaba: «A lo de la pieza alta que ha de servir de la sacristía al coro de la iglesia os responderé: que ahora no puedo, por estar Herrera en Toledo, con quien lo tengo de tratar y mostrarle la traza». Felipe II pagó espléndidamente a los extranjeros, pero se olvidó, con mucha frecuencia, de premiar a sus fieles servidores de España; así ocurrió que ya llevaba Herrera diez años ejerciendo el cargo de director general de Construcciones sin cobrar más que 250 ducados anuales, que se le habían asignado en 1567 como auxiliar de Bautista, hasta que, finalmente, hubo de confesarle claramente al rey sus

deudas, y, en consecuencia, en 18 de febrero de 1577 le concedió 800 ducados, o sea 400 por los trabajos del Alcázar de Madrid, y 400 por El Escorial; cierto que con este aumento de sueldo perdió las ventajas de que disfrutaba como empleado de la Casa Real, a excepción de la asistencia médica, de las medicinas y de la casa de servicio. Algo más tarde fue nombrado aposentador de Palacio, y, finalmente, en 1.º de enero de 1587, el rey, aunque de no muy buena gana, le concedió el sueldo anual de 1.000 ducados vitalicio, con cargo a las salinas de Cuenca.

Herrera no tuvo hijos de su matrimonio con María de Álvaro, y a la muerte de ésta tomó a su cargo el patronato de diversas capellanías y fundaciones para huérfanos, que sus suegros Pedro de Álvaro y Elvira Ortiz de Ibargen habían dejado al morir. De su esposa primera heredó algunos bienes, y en 1581, con cincuenta y un años de edad, contrajo segundas nupcias con doña María Inés de Herrera, joven modesta de su misma familia, dotándola con dos mil ducados. Su padre, Marcos de Herrera, poseía aquella casa de Maliaño de la que el mismo Juan de Herrera procedía. A los tres años de matrimonio tuvo una hija, de nombre Lorenza, que enfermó gravemente a los tres días de nacer, y probablemente murió en seguida. Herrera fue, durante toda su vida, de constitución delicada y enfermiza, así que le fue imposible dirigir personalmente las obras, y hasta los mismos dibujos los fue encargando a sus discípulos, a medida que su edad fue más avanzada. Ocupaba el primer lugar entre aquellos discípulos Francisco de Mora, quien, a base de los datos que le dio el maestro, y bajo su dirección, ejecutó todos los dibujos para el Alcázar de Segovia desde 1587, para El Escorial desde 1589, y para el Alcázar de Madrid desde 1591, hasta que, por fin, en 1593, Herrera le hizo entrega por completo de las obras del Escorial. Herrera murió el 15 de enero de 1597, y ya en 6 de diciembre de 1584 había hecho testamento, en el que mandaba que su cuerpo fuese enterrado en la capilla sepulcral de la parroquia de San Nicolás, perteneciente a Juan Meléndez de Sotomayor, alcaide de Ágreda, y que ocho meses más tarde se trasladasen sus restos a la iglesia de San Juan de Maliaño, en el Valle de Camargo, donde ya descansaban su abuelo Ruy Gutiérrez de Maliaño de Herrera, y sus antepasados; pero, puesto que en esta capilla no se ha encontrado inscripción alguna, es de suponer que su cuerpo quedara en San Nicolás. La imagen de Herrera nos ha sido transmitida en un medallón del año 1578 y en un grabado alegórico, que se publicó antes de su muerte, obra de Octavio Wan-Ween, célebre por su discípulo P. Rubens.

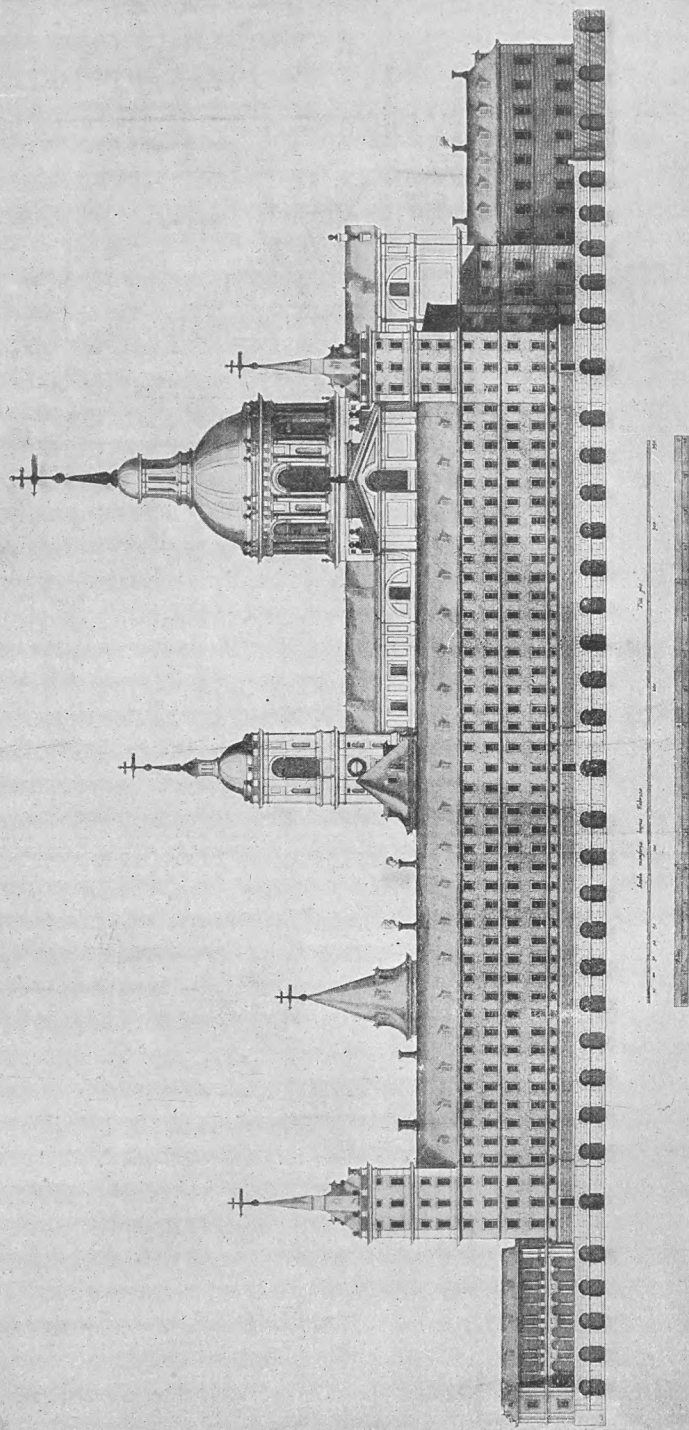
**23. Modificaciones que introdujo Herrera en la disposición general del alzado y de la planta.** — Apenas se había encargado Herrera de las obras del Escorial, que debían ejecutarse con arreglo a los modelos de Toledo, cuando fue preciso interrumpir la construcción, porque el proyecto de Bautista ya no satisfacía a los elevados planes del rey, que exigió doble número de habitaciones en la parte del convento, o sea alojamiento para cien monjes, por lo menos. Después de largas discusiones acerca de si se debía hacer un proyecto enteramente nuevo o solamente construir un nuevo convento, prevaleció finalmente

la proposición de Fray Antonio de Villacastín, a saber: que Herrera duplicase la altura de la construcción, siempre que los cimientos pudiesen resistirla, y, para conseguir un efecto de mayor suntuosidad, se decidió adoptar una altura única de pisos para todo el edificio, de modo que las impostas y cornisas corriesen a la misma altura en todo su contorno (fig. 15). Las torres que Toledo había proyectado en los ejes de las fachadas tenían por objeto el permitir las distintas alturas de piso, y como en el nuevo proyecto de Herrera habían perdido su razón de ser, las hizo desaparecer, dejando solamente en la parte sur, por donde Toledo había comenzado la construcción, el ligero saliente de la torre, que se quiebra en la cornisa. La disposición general del interior se acomodaba, en lo principal, al proyecto de Juan Bautista de Toledo; pero lo que no puede precisarse son las modificaciones y ampliaciones que Herrera tuvo que introducir en los planos primitivos para adaptarlas al nuevo programa de la obra, y hasta qué punto sirviera el nuevo plan de base para estas modificaciones, porque los dibujos y los planos, a pesar de haber sido salvados del incendio del Alcázar de Madrid, en 1734, desaparecieron posteriormente. Una vez terminado El Escorial, Herrera hizo revisar todos los dibujos y se ejecutaron plantas, cortes y detalles importantes de la iglesia, del claustro, del altar y del tabernáculo, que en 1587 fueron grabados y publicados por Pedro Peret. A base de estos grabados se han hecho las reproducciones posteriores, ya que los originales estuvieron en la Cámara regia y de allí desaparecieron. La obra del Escorial, tal como hoy la vemos, debe considerarse casi como obra exclusivamente de Herrera.

La planta (fig. 16) se divide en dos fajas paralelas a la fachada principal, cortadas a ángulo recto por otras tres. La faja occidental contiene, de norte a sur, el colegio, el gran patio de los reyes con el pórtico, y el convento propiamente dicho; la otra faja comprende el palacio real para el séquito de la Corte, con los departamentos accesorios, la iglesia y el gran patio del claustro del convento, en cuyo contorno se agrupan las sacristías, refectorios, escalera principal y la antigua iglesia de Toledo. En la parte que da a la montaña sobresale bastante de esta faja, en el eje, la capilla mayor, a la que se adosa en todo su contorno la vivienda privada del rey, de dos pisos solamente. Si consideramos las tres fajas que cortan normalmente a las primeras, la distribución es la siguiente: la central contiene la portada principal, e inmediatamente detrás la Biblioteca, el Gran Patio, la iglesia con el panteón y la casa privada del rey. La faja sur contiene el convento, con todos sus accesorios, y la norte el colegio y el palacio real para el séquito. Por los frentes este y sur preceden al monasterio grandes terrazas y jardines, y el dilatado parque; por la parte oeste y norte una gran explanada separa el monasterio de las viviendas de empleados y demás edificios de la administración. Esta explanada tiene 33 metros de anchura por la parte occidental y 35 por la parte norte, estando separada de la calle por un antepecho coronado de bolas y junto a ella están los edificios accesorios. La explanada está dividida por fajas formadas de grandes losas rectangulares de granito cruzadas por otras en la misma forma, y llenando los cuadrados que así se forman con un empedrado ordinario. Los edificios accesorios están unidos entre



ORTOGRAPHIA EXTERIOR MERIDIONAL DEL TEMPLO I CONVENTO DE S. LORENCO EL REAL DEL ESCURIAL I APOSENTO REALES.



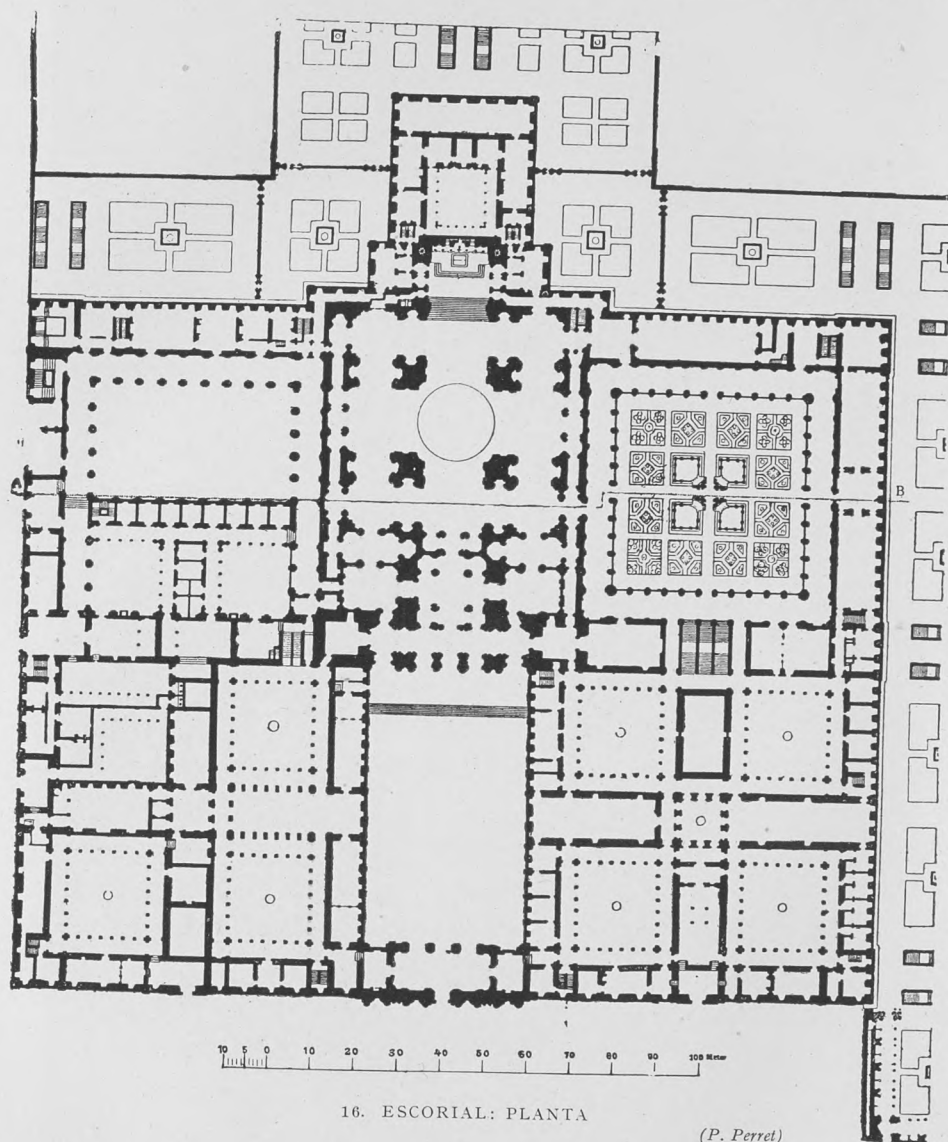
15. ESCORIAL: FRENTE SUR

(Atlas Blaviana)

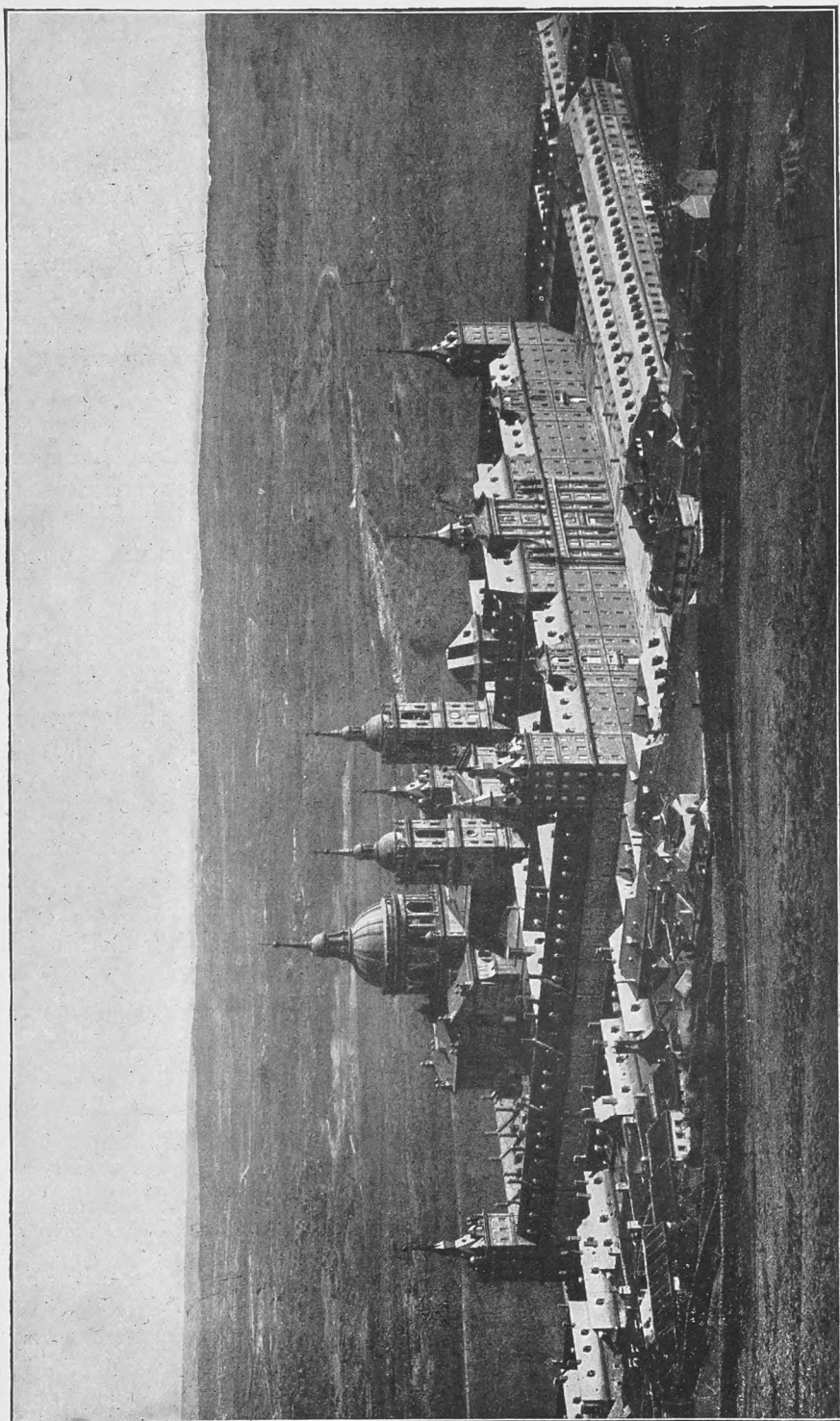


sí por medio de pasos cubiertos por bóvedas de arco rebajado: un paso subterráneo une estos edificios con el palacio.

El Escorial está situado al final de la amplia meseta madrileña, al pie de las grandiosas y despobladas montañas del Guadarrama, y su arquitecto



supo crear un edificio que armoniza admirablemente con este grandioso panorama. Como material utilizó el granito gris de los alrededores y para los tejados la pizarra, de modo que la Naturaleza y el Arte se juntan en agradable combinación cromática. Herrera renunció a todo adorno y confió todo el efecto a las delicadas líneas del contorno, que resultan de una magistral agrupación de las



17. ESCORIAL: VISTA DE CONJUNTO

masas. La cornisa y la imposta corren en todo el contorno de la construcción cuadrangular a la misma altura, sin ninguna interrupción. Esta línea tranquila y uniforme se halla solamente rebasada, en los ángulos, por las torres, cuyos excéntricos chapiteles atraen la atención hacia el centro de gravedad de toda la instalación: la iglesia, con su altas torres al frente, y la cúpula, que domina noblemente este grandioso conjunto (fig. 17). Así reunió Herrera la forma fundamental de la antigua casa señorial española, del Alcázar, con la catedral cristiana de la Edad Media, y creó el símbolo del régimen eclesiástico-autocrático del asceta papa-rey Felipe II. Los edificios accesorios de poca altura forman la transición del Palacio Real a la Naturaleza, la antesala del más alto templo del absolutismo. Cinco filas de ventanas con recuadros o guarnecidos completamente lisos animan, en monótona sucesión, los tranquilos muros del contorno; entre las ventanas de las filas 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> corre a todo alrededor la imposta, y sólo la fachada norte está dividida por lisas pilastras que acentúan la verticalidad. El frente principal mira al oeste. Todo el adorno del exterior se concentra en este frente; en él se halla la portada principal, y a ambos lados los ingresos para el Colegio y el Convento (fig. 18). La imponente portada de dos pisos que sobresale por encima de la cornisa con sus gigantescas columnas dóricas, en el piso inferior, y jónicas en el alto, su frontón triangular y la colosal estatua del Santo, constituyen el único adorno de este coloso de piedra, y dominan todo el frente. Los ingresos laterales para el Convento y el Colegio se realzan por medio de cadenas lisas, frontón y una gran ventana de medio punto sobre la puerta, haciendo el papel de pequeños toques que acentúan más el grandioso efecto de la portada principal. La disposición del alzado de la portada principal es muy sencilla: sobre un bajo zócalo, apenas una vara de alto, ocho gigantescas medias columnas dóricas sostienen un entablamento con sus triglifos correspondientes y cuyos miembros superiores se corresponden con la cornisa principal de todo el edificio. El eje central, que es más ancho, contiene la portada principal rectangular, y sobre ella una gran ventana, a cuyos costados hay esculpidas dos parrillas, aludiendo al martirio del Santo. Los demás intervalos o entrepaños entre las columnas son más estrechos y están animados por ventanas y nichos rectangulares de medio punto. Sobre este piso se eleva otro segundo del orden jónico, sobre un alto ático que se quiebra en saliente sobre las columnas del piso bajo. El alto está formado por cuatro grandes columnas que sostienen un frontón triangular con adornos de bolas; los entrepaños están animados por rebajos rectangulares en los muros, en el centro el escudo de las armas reales y sobre él un nicho con la colosal estatua de San Lorenzo (obra de Juan Bautista Monegros), vestido de diácono, que tiene un libro en la mano izquierda y apoya la diestra sobre las parrillas. Muretes en forma curva a modo de aletas o contrafuertes que arrancan de los costados del cuerpo superior, forman la transición entre esta parte y el piso inferior. Las cuatro columnas extremas del piso bajo se acusan por encima del ático por grandes pirámides coronadas de bolas. Esta portada, con su segundo cuerpo enteramente decorativo, se acentúa más y hasta adquiere su razón de ser mediante una construcción de dos pisos



que le sirve de fondo, con su tejado a dos aguas muy pendiente, de 62,40 metros de longitud por 8,90 metros de altura hasta la cornisa, y que atenúa considerablemente el carácter de decoración teatral del conjunto. El efecto imponente que causa esta majestuosa portada prepara dignamente al que traspasa sus umbrales para las impresiones que le esperan en el interior.



18. ESCORIAL: PORTADA PRINCIPAL

(Huerta)

24. El patio de los Reyes.—Tres grandes arcadas semicirculares ponen en comunicación el vestíbulo de la iglesia con el patio de los Reyes, que la precede (fig. 19), en forma de gran rectángulo alargado; junto a uno de los lados menores se halla la iglesia, y en el de enfrente la entrada al patio. Domina en este último la misma arquitectura dura y vigorosa del exterior, solamente que aquí se ha evitado el aspecto rústico por la labra más fina del granito. Los muros muestran las filas de ventanas, provistas, lo mismo que en la fachada, de sus lisos recuadros con antepechos y dinteles en saliente. Una imposta corrida marca la línea de separación entre los dos pisos superiores y los tres inferiores, estando la cuarta



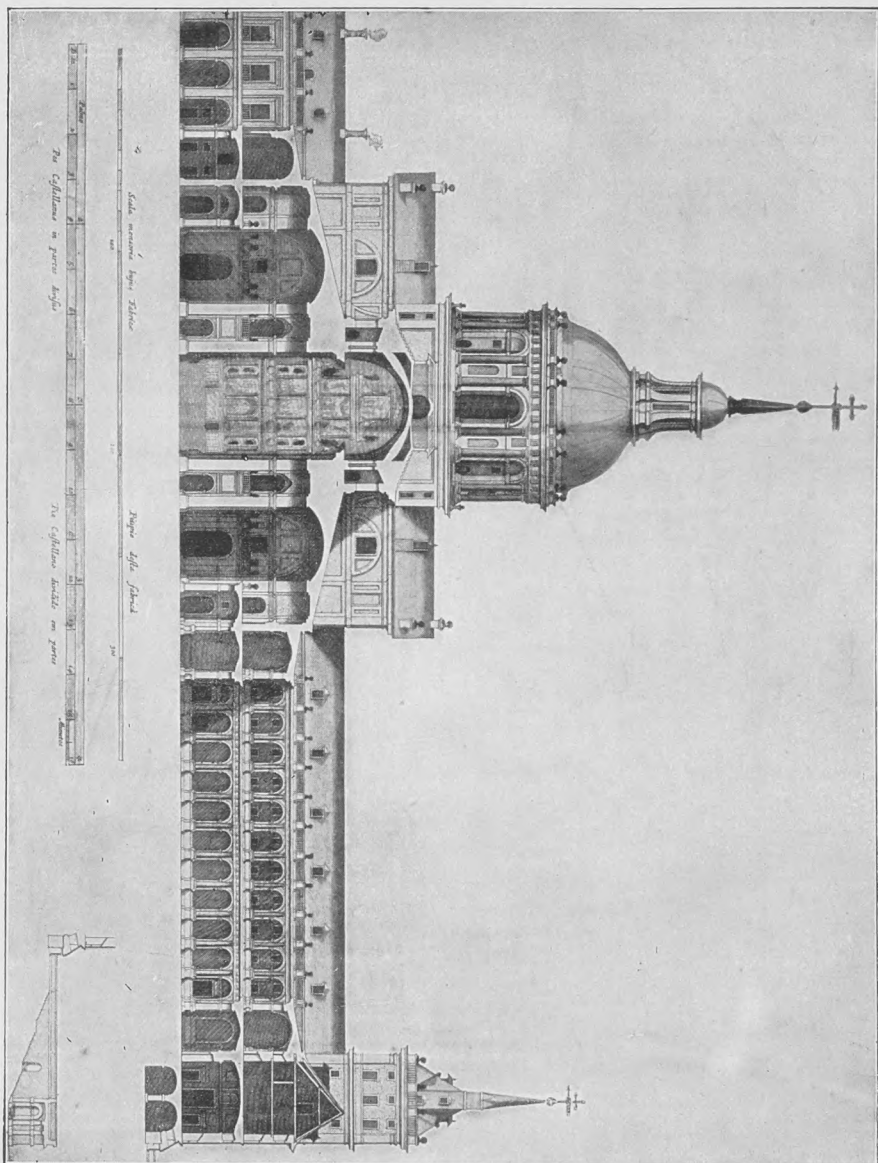
fila de ventanas inmediatamente sobre ella. Cada dos ventanas en cada piso están reunidas en un mismo entrepaño por medio de cadenas de piedra labrada, y una vigorosa cornisa, sostenida por consolas, sirve de coronación a los desnudos muros. Se ve, pues, aquí la misma tendencia que al exterior: la concentración de todo el efecto sobre un punto: sobre la iglesia. Una gradería de siete escalones, que abarca todo el ancho del patio, forma como un zócalo sobre el que se elevan seis robustas medias columnas dórico-romanas que sostienen un entablamento con triglifos. En los intercolumnios hay tres grandes arcadas de medio punto, y sobre ellas grandes ventanas rectangulares. Este sistema de los tres ejes que forman el saliente central se repite a ambos lados del mismo en los entrepaños, algo retrasados y más estrechos, de un solo eje, con medias pilastras dóricas quebradas en los ángulos. Por encima del entablamento se asientan, sobre altos basamentos con inscripciones, las colosales estatuas de Monegros que representan los seis reyes del Antiguo Testamento, que han dado nombre al patio. Las estatuas se apoyan en el muro de cerramiento de la nave central de la iglesia, y entre sus basamentos se abren grandes ventanas rectangulares algo más altas que ellos mismos, que dan luz al coro: una enorme ventana de medio punto rompe el frontón triangular, de modo que el semicírculo cae en el tímpano, y la cornisa del frontón sirve de imposta de arranque al arco. La superficie del muro en este piso se halla dividida por cadenas que se corresponden con las columnas del piso inferior, se interrumpen a través del frontón y se acusan sobre él por medio de basamentos con adornos de bolas a modo de gigantescas acróteras. Junto a esta fachada colocó Herrera las dos torres de la iglesia que en un principio se proyectaron a los costados del altar mayor, por el lado que mira a la sierra. En los ángulos del patio surgen, como del tejado, lisos muros triangulares que se prolongan por encima de la hilera, formando los dos pisos de las torres, cuyos paramentos están divididos por fajas y nichos; el piso inferior contiene los relojes, y el superior, constituido a modo de arco de triunfo, las campanas. Por encima de la cornisa se acusan las cadenas que dividen los muros, por medio de basamentos coronados de bolas, entre los cuales corre una balaustrada, que forma el paso de la planta cuadrada de la torre, al tambor circular que sostiene la cúpula, coronado de su linterna correspondiente.

Las sombras muy profundas que proyecta esta vigorosa arquitectura, con sus grandes huecos, forman un enérgico contraste con las paredes laterales del patio, lisas, sin salientes ni adornos, que con sus cinco altos pisos y ventanas relativamente pequeñas, con la misma altura de cornisa que el frente principal, nos dan la escala para poder apreciar las extraordinarias proporciones de la fachada de la iglesia. Las estatuas de Monegros, como único adorno de figuras, disminuyen, en verdad, el efecto de grandiosidad de las columnas dóricas, pues a pesar de sus proporciones elevadas, muy por encima del canon usual, el ojo pierde toda noción de escala, y, no permitiendo el patio más que la vista de frente, el frontón aparece como retrasado a causa de las fuertes sombras. Involuntariamente se prolonga con la vista la línea



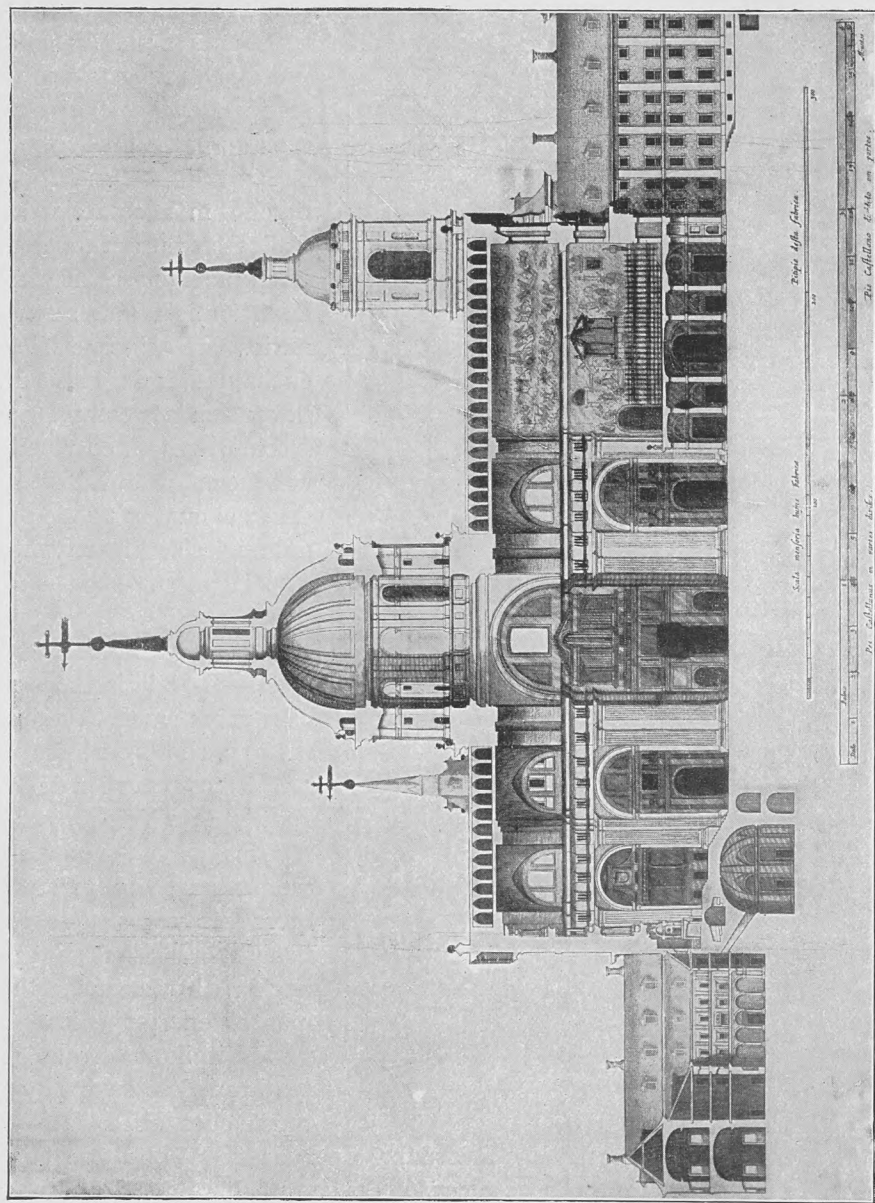
19. ESCORIAL: PATIO DE LOS REYES

*(Lacoste)*



20. ESCORIAL: IGLESIA, CORTE TRANSVERSAL

(Bianchi)

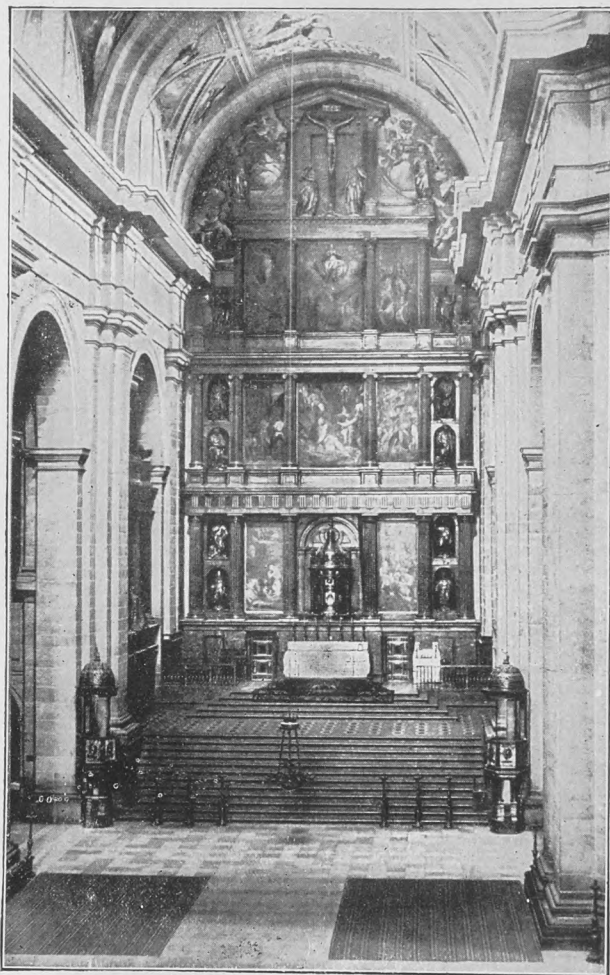


21. ESCORIAL: IGLESIA, CORTE LONGITUDINAL

(Blasiana)



de separación del primer piso de la torre hasta el frontón y se transporta hacia las paredes laterales del patio esta altura, que se completa instintivamente en la prolongación de los muros y se refiere a la altura de la fachada de la iglesia; es decir, que se elevan las proporciones mucho más allá de la realidad, hasta llegar a los límites de lo colosal o extraordinario. El artista marcha en este



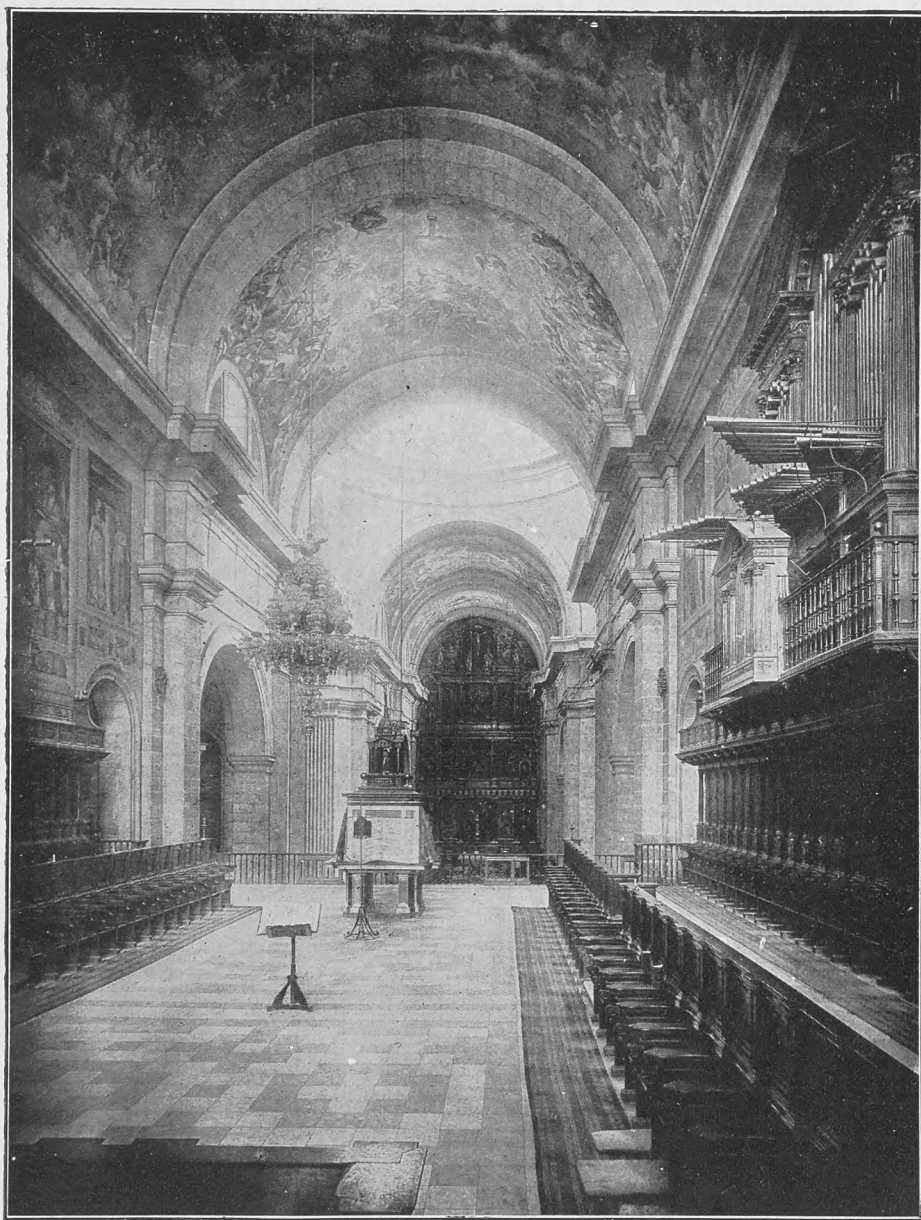
22. ESCORIAL: ALTAR MAYOR

(Huerta)

punto, aunque con completa independencia, por el camino seguido por Miguel Ángel en el Capitolio, con un aparato mucho más complicado, y utiliza las ilusiones perspectivas para conseguir efectos de grandiosidad extraordinarios; artificio que sólo a la época de Bernini le fue dado llevar a su más completa perfección. Las cinco portadas conducen a un vestíbulo desde el cual se puede pasar a la iglesia, al convento o al colegio.

**25. La iglesia del Monasterio.**—La iglesia es la creación más personal de Herrera (figs. 20 a 23); los planos primitivos proceden de Juan Bautista de Toledo, pero el rey los desechó «por muy vulgares»; se le mostraron otros proyectos, que tampoco merecieron su aprobación, hasta que, finalmente, en 1573, invitó a varios italianos a que presentaran los suyos, y de todos ellos el de Pacciotto

mereció los mejores elogios; pero recordaba demasiado la obra de Miguel Ángel en San Pedro, y tampoco se ejecutó. Sobre esta base concibió Herrera su iglesia: conservó la idea de Miguel Ángel de la iglesia central en forma de una cruz griega, con cúpula en el crucero, en cuyos brazos penetran bóvedas de cañón seguido más bajas, de modo que se forman en los ángulos cúpulas planas. La forma semicircular de los cerramientos de los brazos de la cruz la sustituye por la rectangular. La nave principal la prolongó un tanto para



23. ESCORIAL: INTERIOR DE LA IGLESIA

*(Junghaendel-Gurlitt)*

colocar el altar mayor, y frente a él puso, hasta por encima del vestíbulo, una profunda tribuna, para el coro de los monjes (fig. 21). El espacio debajo de la tribuna lo distribuyó entre el vestíbulo, el sotocoro y una anteiglesia de planta análoga a la de la iglesia principal, cubriendo este espacio con una bóveda plana de 8 metros de diámetro, que constituye una grandiosa obra maestra de la técnica, pues la bóveda, además de su propio peso, tiene que soportar el de toda la Comunidad. Con esta disposición reunió la iglesia central y la de nave alargada, sin perjudicar al efecto de la construcción central, cuya planta presenta una gran analogía con la de su contemporánea iglesia de Santa María di Carignano, en Génova, atribuida a Alexi; los pilares del crucero que sostienen la bóveda son aquí todavía más robustos que en El Escorial. Las pilas-tras que miran hacia las bajas bóvedas laterales de cañón seguido están más separadas aquí que en Génova, e incrustados en ellas hay nichos de altar, sobre los cuales se hallan otros nichos puramente decorativos, con una balaustrada que se corresponde con las tribunas. En correspondencia con estos nichos hay otros en los pilares adosados a los muros. En todo el contorno cuadrangular de la iglesia corre un paso que comunica por medio de arcos de medio punto con los distintos tramos de las naves, en cuyos puntos se colocan altares, y solamente en la nave principal, frente al altar, forma este paso como un sotocoro o iglesia para el público, desde donde el pueblo puede asistir a las ceremonias religiosas detrás de tres vanos de medio punto cerrados por verjas. A ambos lados de la anteiglesia, y correspondiéndose con las naves laterales, hay capillas, consiguiendo de este modo el artista disponer 48 altares en una superficie bastante reducida. Este paso permite a los frailes llegar hasta los distintos altares sin necesidad de atravesar la iglesia. No parece probable la imitación de la iglesia de San Fidel de Milán, ya que esta obra fue comenzada en 1569, pero tampoco puede excluirse en absoluto esta posibilidad, toda vez que, en 1573, el rey invitó a los artistas italianos a que presentaran sus proyectos. La sillería del coro para los frailes y para el monje Felipe II se halla en una tribuna muy profunda, frente al altar mayor, a 30 pies sobre el piso de la nave, y, por lo tanto, a igual altura que el piso más alto del convento. Correspon-diéndose con el paso de circulación alrededor de la iglesia, corre en todo el contorno de la misma, y a la misma altura que el coro, una tribuna que permite al Clero y a la Corte asistir desde ella a los actos religiosos que se celebren en la mayor parte de los altares, sin necesidad de mezclarse con el pueblo. Con esto creó Herrera la forma fundamental de una iglesia para la Corte, y en la cual la parte más distinguida debía ocupar el piso superior, disposición que más tarde se ha ido desarrollando en Caserta, Versalles, Barcelona y Dresden, aunque no ciertamente con tan grandiosas proporciones. Las tribunas regias están junto a la gradería de 17 escalones sobre que se asienta el altar mayor, bastante elevado sobre los fieles, y que es accesible directamente desde el dormitorio del rey. Bajo el altar mayor está el panteón. La iglesia ofrece, pues, bajo todos aspectos, una disposición apropiada a las exigencias del culto católico y a las del caso particular de que se trata.



Para el alzado eligió el autor el estilo dórico, porque este estilo, por su robustez y nobleza, es muy apropiado para representar la Fortaleza, por lo cual, ya en la antigüedad, fue consagrado a Marte, a Júpiter y a Hércules, como aquí se consagraba al paladín de Cristo: San Lorenzo. Esta explicación humanista-racionalista era seguramente muy a propósito para aquel tiempo todavía saturado por completo del espíritu erasmiano; pero el verdadero fundamento para la elección del estilo debe buscarse en el sentimiento artístico individual de Herrera, en su sentido para lo fuerte y para lo grande, pues aun el propio estilo dórico le pareció demasiado rico y necesitado de simplificación. Que no influyeron para nada en esta determinación las condiciones del material de construcción, lo demuestra el delicado tratamiento de los detalles del gran patio de los Evangelistas. El sistema del alzado en el interior es muy sencillo: adosadas a los pilares por el lado de la nave principal, hay pilastras dóricas acanaladas, que sostienen la cornisa principal muy volada, sobre la que se asienta, sin intermedio de ático, la bóveda de cañón seguido, muy peraltada, dividida por arcos fajones lisos, de la anchura de las pilastras. En el cañón penetran los lunetos semicirculares; en los pilares del crucero las pilastras son dobles, y tres pilastras escalonadas dispuestas a modo de decoración teatral, aumentando su saliente hacia el altar, forman el paso desde el crucero al tramo del altar mayor, algo más estrecho. Entre las pilastras se abren arcos de medio punto, sostenidos por pilastras dóricas lisas más pequeñas, para comunicar con las naves laterales, mucho más bajas. A cada lado de los pilares hay dos pilastras adosadas, entre las que se hallan los nichos de altar mencionados y los nichos decorativos superiores, que penetran en el cañón formando lunetos, y con ellos se corresponden, en los pilares adosados a los muros, las ventanas de la tribuna. Sobre los arcos torales semicirculares del crucero, lisas pechinas forman el paso a la cornisa circular, que sostiene el alto tambor elevado sobre un ático, con la cúpula y la linterna. Las superficies están animadas por medio de cadenas a modo de pilastras que se quiebran en la cornisa. La iglesia recibe la luz del exterior por ocho grandes ventanas de medio punto en el tambor, y otras tantas en la linterna, por las aberturas triples de los lunetos y por las ventanas de la imafronte. Al exterior aparece el crucero como un gran cuerpo rectangular coronado por una balaustrada, sobre el que se asienta el tambor circular. En los cuatro triángulos restantes, que se forman al pasar de la planta cuadrangular a la circular, terminan las salidas de las escaleras en forma de torrecillas circulares coronadas por cúpulas. En el plan primitivo figuraban estas torres con una elevación de once pies; pero cuando se empezó a cerrar la cúpula se notó un asiento en uno de los pilares del crucero, y la consternación fue tanto más grande cuanto que, ya al hacer las cimentaciones, el terreno había presentado grandes dificultades, siendo necesario, repetidas veces, desviar corrientes de agua que inopinadamente se presentaron, y aunque, según parece, Herrera no abrigaba ningún temor, tuvo al fin que ceder ante la opinión general, renunciando, para no recargar más los cimientos, a elevar esta construcción con la altura proyectada, tan necesaria

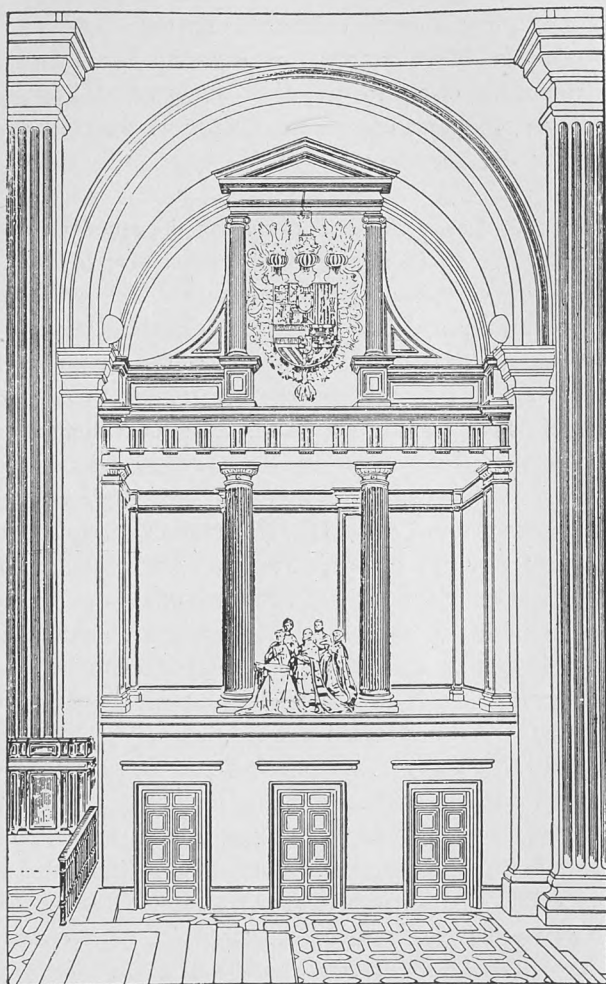


desde el punto de vista artístico. El tambor muestra un estrecho parentesco con el de Santa María di Carignano en Génova, pero las proporciones son aquí mucho más grandiosas; en Génova, una arquitectura de pilastras corintias de menudos detalles; en El Escorial, un entablamento dórico vigoroso sobre medias columnas que se acusan por encima de la cornisa por medio de basamentos terminados en bolas. Estos basamentos dividen la balaustrada, que en Génova corre sin interrupción. El motivo de los nichos profundos para las ventanas entre cada dos pilastras o medias columnas que comprenden un nicho decorativo y sobre él un rectángulo rehundido, es el mismo en ambas iglesias. Con la disposición ascendente de las ventanas en forma de conoide hacia el exterior, en que las juntas blancas de las piedras sirven como línea de fuga de la perspectiva, consiguió Herrera, con medios más sencillos, un efecto mucho mayor de profundidad y alejamiento perspectivo que el autor de la iglesia genovesa, terminada seis años más tarde (1582 a 1588). Esta disposición inclinada de los lunetos de las ventanas ofrece la ventaja de que la luz penetra en el interior en condiciones más favorables, y además que, pudiéndose así poner la cornisa interior del tambor más baja que la exterior, se evita que la cúpula, vista desde el interior de la iglesia, aparezca como rebajada o aplanada por efecto de la perspectiva. Al exterior, dobles nervios prolongan la estructura del tambor y conducen, sobre la bóveda algo aplastada, hasta la linterna, en donde se acusan por medio de ocho fajas que van en disminución hacia arriba, y dan a la cúpula un aspecto muy característico. La cúpula de la linterna está coronada por un alto remate en forma de obelisco, que lleva sobre la bola dorada el símbolo del Cristianismo. Toda la construcción es de granito, cuyas juntas blancas constituyen el principal adorno del interior, y solamente las bóvedas, entre cada dos arcos fajones de granito, están hechas de otro material, como destinadas para recibir pinturas al fresco.

Los altares laterales, colocados en sus profundos nichos detrás de ricas verjas de bronce, nada dicen en los primeros momentos al que penetra en la iglesia, cuya mirada es atraída hacia el punto donde se concentran toda la riqueza y todo el adorno: hacia el altar mayor, elevado, como se ha dicho, sobre la nave, por 17 escalones. El altar está dividido en cinco pisos, y llega hasta la clave de la bóveda, cortando o interrumpiendo la arquitectura de la iglesia (fig. 22); mas al elegir aquí el artista una nueva escala, cuyo módulo es la figura humana, y no sobrepasando apenas en todas las estatuas la talla media del hombre, puso un término de comparación junto a la colosal arquitectura de la iglesia (fig. 23). La verticalidad está acentuada mediante la superposición de los cuatro pisos de columnas y en los ejes extremos de los pisos inferiores por medio de dos nichos con estatuas, colocados uno encima de otro. La arquitectura dórica del piso inferior se continúa a los dos lados del presbiterio en los nichos que cobijan las estatuas orantes de los reyes. Entre las columnas y de rodillas sobre cojines ante un reclinatorio, con el manto real y rodeados de sus familias, están a la derecha Carlos V, y a la izquierda Felipe II, en devota oración ante el Rey de los Reyes (fig. 24). El muro de fondo lleva las inscripciones

correspondientes y sobre el entablamento de este primer piso se eleva un segundo que contiene las armas reales, coronadas por un frontón triangular. La concentración de todas las figuras en medio de este sistema arquitectónico de tres ejes, muestra un sentimiento constructivo completamente nuevo. Véase la grandeza extraordinaria de las columnas dóricas acanalladas, con delicado, pero enérgico perfilado, y compárese con ella la potente arquitectura de todo el interior, cuyos perfiles se han llevado al límite de la simplificación. El zócalo de estos monumentos se corresponde con el del altar mayor. Tres puertas rectangulares conducen a los oratorios reales, en comunicación directa con los dormitorios. El rico esplendor de los mármoles y jaspes de colores, las piedras preciosas, el oro, el bronce, los cuadros del altar mayor, los monumentos de sus costados, el zócalo y la gradeña, destacan tan valientemente de la arquitectura de granito, que no hay razón para hablar de un aplastamiento del altar por las enormes proporciones de toda la arquitectura restante, sino, por el contrario, de una genial elevación de estas mismas proporciones del conjunto, y tanto más cuanto que el fondo del altar está tratado de modo que parece como colocado dentro del espacio cerrado por el muro posterior, pero no limitando este espacio.

Desde el oscuro sotocoro, con su admirable bóveda plana, se pasa a la iglesia destinada al público, separada solamente del espacio principal por una verja de bronce. La iglesia recibe la luz, además de por las ventanas de los lunetos, por la cúpula con su linterna, que la deja pasar a torrentes, mientras que el altar mayor y todo el presbiterio, con sus piedras preciosas y sus ricos dorados,



24. ESCORIAL: MONUMENTO DE FELIPE II

(E. Plon)

están muy poco iluminados. Este contraste de iluminación, unido al estrechamiento de la nave del altar o presbiterio y a la disposición teatral de las pilastras laterales, contribuyen poderosamente al efecto de perspectiva y consiguiente aumento de las dimensiones en el sentido de la profundidad. La descripción detallada de todas las partes de importancia no cabe en este libro, y con ello han llenado volúmenes enteros el padre Francisco de los Santos y otros escritores. Mencionaremos solamente los artistas más salientes, ya que la concepción del conjunto fue obra exclusiva del arquitecto cuyos dibujos y modelos debían ejecutar, con la más rigurosa exactitud, los artistas llamados de todas partes del mundo.

26. Los artistas encargados de ejecutar las ideas de Herrera en la ornamentación de la iglesia.—Entre los artistas que secundaron las iniciativas de Herrera, citaremos en primer lugar a Pompeyo y León Leoni de Milán, Jacome de Trezo, Juan Bautista Comane y Pedro Castello, Federico Zuccari y Pellegrino Tibaldi, que tomaron parte en los trabajos del altar, del tabernáculo y de los dos monumentos funerarios de los lados del altar, mientras Herrera ejercía la dirección suprema. A cada artista se le asignó un premio de 3.000 ducados, si su trabajo resultaba del agrado del rey; pero antes era preciso procurar, mediante modelos exactos, que todos los detalles se ejecutasen conforme a los deseos de Felipe II. Los artistas se distribuyeron el trabajo en la siguiente forma: Pompeyo Leoni, ayudado por su padre León Leoni, debía ejecutar las 15 estatuas doradas del altar mayor y las orantes de los sepulcros, así como los capiteles y las basas de los mismos. Estas estatuas, con su grandeza y serenidad, con su rico cincelado y sus incrustaciones, figuran entre las principales creaciones de todo el Renacimiento. Palomino cree que el proyecto de estas tumbas monumentales procede de Juan Pantoja (nacido en Madrid en 1551 y muerto en 1610), el sucesor de Alonso Claudio Coello como pintor de la Corte, y aun cuando esta afirmación se funda en algunos dibujos y en un cuadro de Pantoja que hay en El Escorial, está, en cambio, en contradicción con los informes de los contemporáneos, y también con la circunstancia de que Herrera, a medida que fue avanzando en edad, fue encargando también con más frecuencia de trasladar al papel sus ideas a los artistas que de él dependían.

Jacome de Trezo ejecutó el tabernáculo en forma de templete circular con columnas corintias, empleando las más diversas clases de jaspes españoles escogidos. Para ejecutar la obra se construyó expresamente una casa en Madrid, y, a causa de la extremada dureza del material, se vio precisado a idear nuevos procedimientos y las herramientas correspondientes para el torneado y pulimentado de las piedras, exigiendo la obra siete años de continuo trabajo. Juan Bautista Comane trabajó el mármol rojo y el jaspe del retablo y de los sepulcros, parte en Espejo y parte en el mismo Escorial, y a su muerte, acaecida en 23 de septiembre de 1589, terminó el trabajo su hermano Pedro Castelló. Pellegrino Tibaldi y F. Zuccari adornaron con cuadros los tres lienzos centrales. Lucas Giordano, bastante más tarde, en sus pinturas al fresco, nos re-





25. PATIO DE LOS EVANGELISTAS

(Lacoste)



presenta el cielo con todas sus jerarquías de ángeles y santos; pero prescindiendo en aquéllas de toda división de las superficies por medio de elementos arquitectónicos. Mencionaremos solamente que en la ejecución de los cuadros de los 14 altares laterales, que, como los del altar mayor, guardan la escala humana o natural, trabajaron los artistas siguientes: Fernán Fernández, Navarrete (llamado el Mudo), Federico Zuccari, Juan Gómez, Lucas Cambiaso o Luqueto, Luis de Carbajal, Pellegrino Tibaldi, Juan de Urbino, Diego de Urbino, Rómulo Cincinati, Alonso Sánchez y Diego Velázquez. A lo largo de todo el contorno de los muros del coro corre en dos filas la sillería corintia proyectada por Herrera y sobre ella están los dos órganos: la ejecución fue debida al italiano José Flecha, y la madera para la misma procedía de todos los dominios españoles (fig. 23). Los frescos de Cambiaso o Luqueto muestran más erudición teológica que genialidad artística.

27.—**Algunas partes importantes del Escorial.**—Bajo la capilla mayor está el panteón real: un espacio octogonal, cubierto por una cúpula, y en cuyos muros se alojan las tumbas de los reyes en sus nichos correspondientes. Desgraciadamente, la decoración es más reciente, y no se hizo con arreglo al proyecto de Herrera.

Al costado derecho de la iglesia está el claustro del Patio de los Evangelistas, quizá el mayor del mundo (fig. 25), de planta cuadrada, rodeado de arcadas sobre pilares en los dos pisos. En el piso bajo se adosan a los pilares medias columnas dóricas que se alzan sobre el saliente zócalo y sostienen un entablamento de triglifos. El mismo sistema se repite en el piso superior, que es del orden jónico. Corona el patio una rica balaustrada, interrumpida por encima de las columnas por basamentos compuestos de tres partes que sostienen adornos de bolas y dominan el conjunto, el frontón de la nave del crucero de la iglesia, la cúpula y las torres. Cada lado del patio consta de once ejes o intervalos, y en el central de cada lado se interrumpe el zócalo, dejando así libre la entrada al patio, cubierto de vegetación severamente estilizada. En el centro del mismo se alza un precioso templete o fuente octogonal con las estatuas de los Cuatro Evangelistas y sus símbolos, obra de Monegros; el agua se recoge en cuatro grandes depósitos cuadrangulares, algo elevados sobre el terreno natural. El material empleado para su construcción es granito en el exterior, al paso que en el interior está revestido con mármoles rojos, blancos y verdes. La riqueza extraordinaria de este patio, con sus dobles galerías de arcos y columnas, abiertas en otro tiempo; el ático que la corona, y la fuente con su precioso templete, forman un notable contraste con la severidad imponente de la iglesia que le domina. En todo el resto de la construcción, por todas partes, renuncia absoluta, dentro de lo posible, a todo lo que signifique riqueza o adorno, hasta en el perfilado; aquí, por el contrario, éste se lleva al límite, técnicamente posible, de la finura y de la riqueza; allí, masas tranquilas, con superficies divididas solamente por medio de cadenas o fajas verticales; aquí, las superficies se resuelven por completo en los elementos arquitectónicos, y se quiebran para conseguir

profundos efectos de sombra. Este patio es el centro representativo mundano del convento real, del palacio residencia de Felipe II.

De los magníficos salones que rodean el patio en los dos pisos, la mayor parte han sido decorados posteriormente, y sólo la parte arquitectónica es obra de Herrera: son, generalmente, grandes salas abovedadas, con luz sólo por un



26. ESCORIAL: BIBLIOTECA

(Uñe)

costado, de modo que los lunetos de las ventanas altas penetran horizontalmente en el cañón. Particularmente grandioso es el efecto que produce la gran sacristía. La sala capitular la dividió Herrera por medio de dos arcadas de medio punto, en tres salas unidas entre sí, viniendo a formar la central como una especie de antesala para las otras dos. La escalera principal, de tres brazos, fue construída más tarde con arreglo a los planos de Juan Bautista Bergamesco, de Bérgamo (Italia), que murió en Madrid, en 1569. Este artista se había dado

a conocer, más por el palacio del marqués de Santa Cruz de Viso (15 noviembre de 1564) que por los frescos del palacio real (1562). Los otros patios son de gran sencillez, y sólo merece citarse, al lado del de los Evangelistas, el patio del Palacio propiamente dicho, colocado al otro lado de la iglesia. Es también de dos pisos y contiene en el piso bajo, arcadas de medio punto con pilastras que se quiebran en la cornisa adosadas a los pilares, mientras que en el piso superior, con sus rasgados vanos, que llegan hasta el piso, un ancho recuadro en saliente hace resaltar el motivo de las ventanas. La organización de los demás patios del convento y del colegio es la que sigue: tres arcadas sobre pilares con arcos rebajados rodean un patio adoquinado, en cuyo centro hay una fuente circular.

Sobre el zaguán o vestíbulo del patio de los reyes está la Gran Biblioteca, alta sala abovedada de 52 metros de largo; adosadas a los muros, en la parte media inferior, están las estanterías (fig. 26), y por encima de ellas los muros se hallan divididos por anchas fajas o cadenas que resaltan en la cornisa y se prolongan en la bóveda a modo de arcos fajones. Entre estos arcos se hallan las penetraciones de los lunetos en la bóveda: por el lado del patio, los lunetos contienen ventanas rectangulares. Los estantes fueron ejecutados por José Flecha, con arreglo al proyecto de Herrera. Sobre un alto basamento quebrado se elevan columnas dórico-romanas que sostienen un rico y delicado entablamento con triglifos, que corre sin interrupción, coronado por un ático que se quiebra por encima de las columnas, con el consabido adorno de bolas. Entre las columnas, detrás de un enrejado y en varias filas, van colocados los libros. Estos estantes, en su misma sencillez, llena de dignidad y de elegancia, con sus ricos y delicados perfiles y quebraduras, nos muestran, como la sillería del coro y del altar mayor, qué sentimiento tan delicado para buscar los efectos íntimos en el arte de los interiores poseía el mismo artista que supo crear, para la arquitectura exterior, las formas más vigorosas y más tranquilas, superando en mucho a todo lo conocido hasta entonces.

**28. Los artistas más importantes, llamados de todas las partes del mundo para adornar el Monasterio.**—Los muros de la Biblioteca, por encima de los armarios, los pintó Bartolomé Carducci, y el techo Peregrín de Peregrino o Pellegrino Tibaldi, nacido en Bolonia, en 1522, y muerto en Milán, en 1592. A imitación de las obras italianas, dividió las superficies, pintando en las pechinas de los lunetos figuras en pie sobre consolas, a modo de cariátides, que sostienen las cornisas aparentes de cúpulas figuradas. La parte superior de la bóveda representa cuadros con un rico marco rectangular, sostenido también por cariátides. Lo mismo estas figuras que las que sostienen las cúpulas fingidas están pintadas con violentos escorzos, con puntos de fuga retrasados lateralmente. En los lunetos hay grandes figuras a los costados, y entre ellas, en el lado del patio, se abren las ventanas, y en el opuesto hay cartelas. Animadas las pilastras y las fajas de la bóveda rosetas y meandros, y la cornisa, estrías, huevos, etc. Este Miguel Ángel «riformato», como se llamó su compatriota Aníbal Caracci, que trató de fundir el gran estilo de Buonarroti con la blandura



de formas de Corregio, creó en la bóveda de la biblioteca escurialense un parangón de la capilla Sixtina, y en los 40 proyectos para los grandes frescos del claustro (desgraciadamente pintados por sus auxiliares con poco acierto) se nota un acento septentrional popular tan marcado, y de una fantasía tan rica, que se dijo en su tiempo que había saqueado a Durero. (Justi: *Felipe II, amigo del arte.*) El mismo esfuerzo que se nota en la bóveda de la biblioteca para producir efectos de alejamiento en la perspectiva, es propio de los frescos del claustro, que constituyen uno de los trabajos más delicados del célebre italiano, a quien, por desgracia, no se presentó en España ocasión propicia para dar a conocer sus conocimientos arquitectónicos. Su última obra, los numerosos frescos que pintó en el Palacio de Madrid, desaparecieron con el incendio de 1734, al mismo tiempo que el Palacio. Este lombardo fue, con mucho, el artista más notable de todos los que Felipe II hizo venir a España por mediación de sus embajadores en Roma, Venecia, Florencia y Génova, para adornar El Escorial.

El genovés Lucas Cambiaso y Federico Zuccari de Florencia estuvieron en España poco tiempo, pues si bien es cierto que sobre el último se fundaron muchas esperanzas y que fue recibido con los mayores honores, sus cuadros desagradaron al rey tanto, que al cabo de tres años rescindió el monarca su compromiso, entregándole 2.000 escudos y obligándose a pagarle una renta anual de 400 escudos, con lo cual el artista volvió a su patria. Sus cuadros fueron relegados a último término, y algunos fueron destruidos. Pablo Veronés se excusó de venir, y sólo quedaron en España los artistas menos importantes, permaneciendo largo tiempo, hasta el punto de que nombres como Carducci, Caxesi, Rizi, Cincinati, Castello, aparecen en lo sucesivo completamente nacionalizados.

Entre los pintores españoles que generalmente fueron imitadores de sus rivales italianos, descuella el Mudo de Pamplona, Juan Fernández Navarrete, que, en sus viajes por Italia, se había apropiado el *manierismo* florentino, hasta que, impresionado por las obras de Tiziano en El Escorial, siguió a este maestro. Caracteriza sus obras el gusto septentrional germánico, y no fue apreciado en vida como merecía por su arte; así dijo Felipe II a su muerte: «El mudo no ha sido conocido», y Lope de Vega, en el *Laurel de Apolo*: «El mudo insigne, muerto conocido,—desgracia que las artes han tenido,—y que igualar a España a Italia pudo,—ningún rostro pintó que fuera mudo».

Morales, por su insoportable vanidad, se hizo imposible en la Corte, y el Greco, llamado desde Toledo, perdió para siempre el favor del rey, después de algunos ensayos desgraciados.

**29. Vivienda privada de Felipe II.**—Felipe II sentía gran preferencia por las obras de Alberto Durero y por las del pintor del *Juicio* y del *Infierno*, Jerónimo Bosch, cuyos cuadros colgaban de las paredes de las habitaciones particulares del rey, que eran de la mayor sencillez. El resto del Palacio Real fue decorado, conforme al estilo de su tiempo, por los sucesores de Felipe; pero los pocos departamentos reservados para el rey—fundador se conservaron intactos con sus paredes blanqueadas, el zócalo de azulejos y piso de ladrillos.

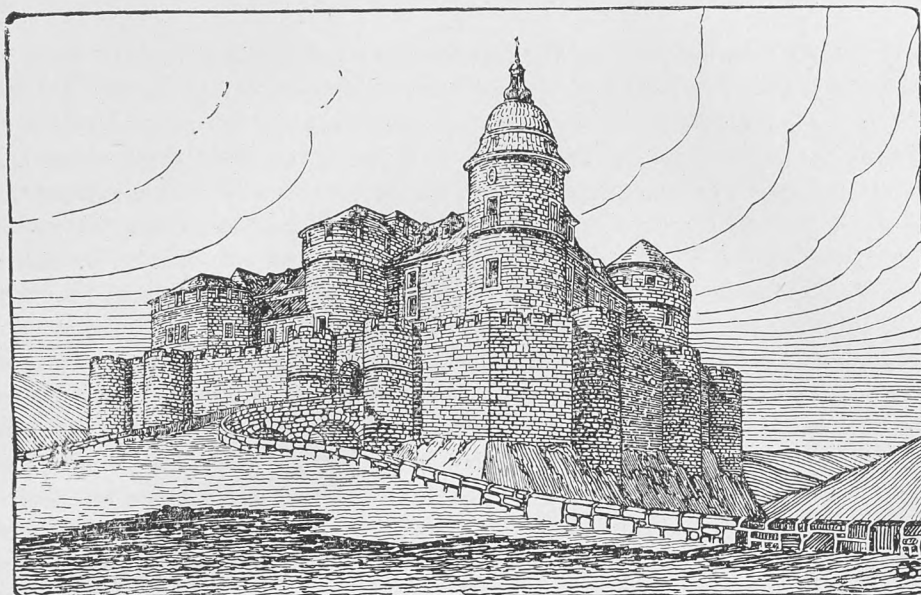


Desde su dormitorio se ve el altar mayor. En las paredes sólo hay cuadros representando el *Juicio Final*, y un Crucifijo, pues sabido es que Felipe II quería no más que una celda para llevar a la tumba sus cansados miembros. Cuando, en 1608, hizo vender en pública subasta todo su mobiliario, el producto ascendió a la suma de siete millones de escudos; pero, al trasladarse al Escorial, no vino como rey, sino como monje, y allí se encontraba él más a su gusto, y allí se hizo conducir en una silla de mano cuando se sintió herido de muerte, y allí finalmente, el 13 de septiembre de 1598, después de terribles sufrimientos, comido de gusanos, en las manos el Crucifijo, que ya estrechó entre las suyas su padre moribundo, la mirada clavada en el altar, exclamó: «*In te speravi, Domine, non confundar in oeternum...*», y entregó su espíritu.

**30. La Casa de la Compañía.**—Por el ángulo SO. del Palacio se une a él la Casa de la Compañía, un pequeño edificio a modo de casa de campo con una galería de columnas, abierta hacia el S. y el E., para convalecientes. Al pie de la alta terraza que rodea el edificio por este lado, hay un gran estanque rectangular, formado de fuertes sillares, y que hacia el lado del parque, situado mucho más bajo, está cerrado por un antepecho adornado con bolas.

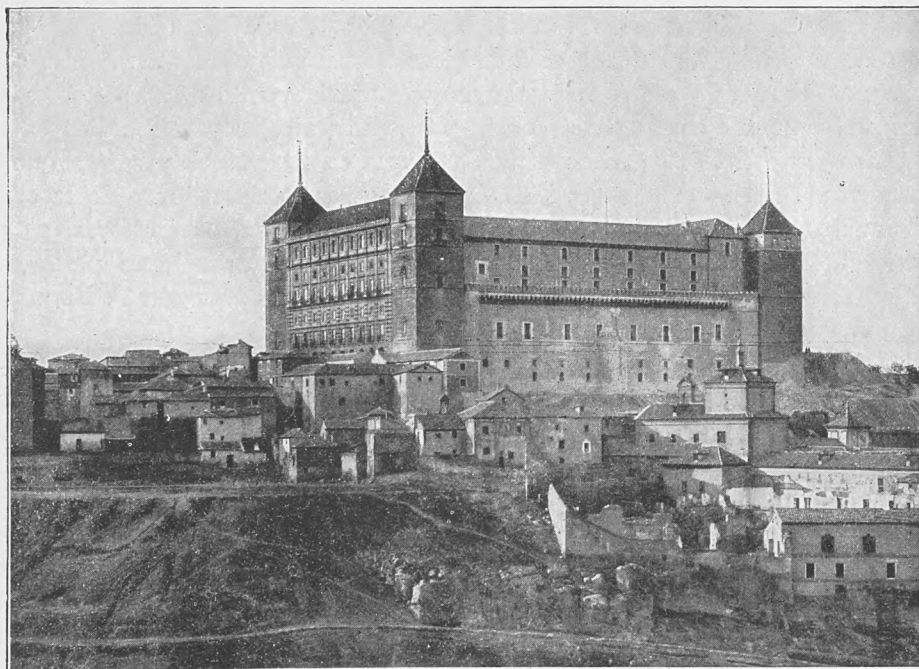
En el estado descrito se hallaba El Escorial cuando Herrera entregó la obra en manos de su discípulo Francisco de Mora (1589). Las generaciones sucesivas siguieron ocupándose de su adorno.

**31. Historia de la construcción del Escorial.**—La historia de la construcción del Escorial, como nos la ha transmitido el Padre Sigüenza, y completada por medio del libro de memorias de Fray Juan, es muy instructiva desde el punto de vista artístico. Aquí sólo mencionaremos los datos y hechos más importantes. (Para más detalles véanse las obras del Padre Sigüenza y de Justi: *Felipe II, amigo del arte*). En 23 de abril de 1563 se puso la primera piedra para el convento, y en 20 de agosto de 1563 para la iglesia. En 1571 se concluyó la iglesia vieja, y en el mismo año fue destruída una gran parte por un incendio que duró quince días. *Iglesia*: en 1574 se dio comienzo a los trabajos de cimentación, y en seis años de actividad quedó concluída. *Claustro*: terminado el 24 de junio de 1582, y la última piedra del convento (patio de los Reyes) se puso en septiembre de 1584. La dirección suprema, hasta 19 de marzo de 1567, estuvo a cargo de Juan Bautista de Toledo, y, a partir de esta fecha, de Juan de Herrera. Más tarde estuvo a su lado su discípulo y sucesor J. Gómez de Mora, a quien entregó todos los trabajos del Escorial desde 1589. La dirección de la obra estuvo, desde el principio, a cargo del prefecto de la fábrica y capitán del palacio Fray Antonio de Villacastín, de Toledo. Como directores actuaron ya, bajo la suprema dirección de Toledo, Pedro de Tolosa y Lucas de Escalante, y desde 19 de abril de 1576 (por razones desconocidas), solamente Juan de Minjares, que desde febrero de 1574 se había acreditado en Aranjuez; mientras que Escalante fue enviado a este último punto (murió en 1579), y Pedro de Tolosa, como sucesor de Gaspar de Vega, fue a Uclés, donde murió el 19 de septiembre



27. SIMANCAS

(O. Schubert)



28. ALCÁZAR DE TOLEDO: FACHADA SUR

(Lacoste)

de 1583. La construcción ofreció extraordinarias dificultades técnicas, pues que la extensa área sobre que había de asentarse el Monasterio no era por completo uniforme, y además se manifestaron, en varias ocasiones, venas de agua inopinadamente, y fue preciso desviarlas. Grandes dificultades ocasionaron también el transporte y la colocación en obra de los grandes monolitos para las colosales estatuas, las jambas de las puertas de la portada principal y otras muchas. Se cuenta que se acarrearón con carretas de ocho pares de bueyes. La parte técnica de la construcción se debe al arquitecto ejecutor Villacastín, y a él se atribuye la culpa principal de que el crucero de la iglesia se acuse al exterior como una mole cuadrada demasiado fuerte, y la falta de relieve del tambor. La febril inquietud con que el rey siguió la construcción desde los trabajos de replanteo, no podía menos de influir en la dirección de la obra. Acompañado solamente por algunos caballeros se presentaba con frecuencia sin que nadie le esperase para informarse *de visu* de la marcha de los trabajos. Herrera y Villacastín idearon, durante todo el tiempo de la construcción, nuevos métodos para acelerar la ejecución; así consiguió, por ejemplo, Herrera que aquí por vez primera se labrasen los sillares en la cantera, y no solamente en el sitio de la obra. Contra las objeciones del mismo Villacastín defendió este acuerdo con la autoridad de los griegos y los romanos que acostumbraron a hacerlo así. Probablemente se apoyó para ello en la obra de Palladio (1570). (*Del modo che tenevano gli antichi nel far gli edifici di pietra.*) Para los trabajos de cantería de la iglesia se pidieron sesenta maestros canteros a toda la nación, y elegidos los veinte mejores, a cada uno se le asignaron cuarenta operarios. Así se consiguió que el trabajo que se había supuesto duraría veinte años, sólo exigiese seis. Es el primer ejemplo de ejecución por lotes (tajos) separados. Las extraordinarias dimensiones de la obra pueden verse en los planos y cortes que se acompañan. Para formarse una idea de la magnitud del conjunto de la construcción, basta decir que tiene 11 cisternas, 12 claustros, 80 escaleras, 73 estatuas, 76 fuentes (Monasterio, edificios accesorios y parque), 16 patios, 14 vestíbulos, 9 órganos, 13 oratorios, 7 refectorios, 8 torres y (según P. Bermeyo) 10.000 ventanas; el desarrollo total de longitud de sus pasillos (Bädecker) llega a 16 kilómetros. En armonía con estos datos había consumido la construcción, hasta la muerte del rey, seis millones de ducados (66 millones de reales), de los cuales se emplearon 5.243.825 reales y 12 maravedises en el altar mayor (Madoz).

32. Simancas.—Además del Escorial, construyó Herrera, como arquitecto del rey, otros muchos edificios: El primero conocido es el castillo de Simancas (fig. 27). Estas obras corresponden a los primeros años de su ocupación como ayudante de Juan Bautista de Toledo. Simancas es una fortaleza muy antigua, ganada probablemente a los moros ya en 753 por Alfonso el Católico. Es seguro que Enrique IV favoreció a Simancas con toda suerte de privilegios (1465). En 1580 fue adquirido por los Reyes Católicos, que lo destinaron a prisión de Estado para delitos políticos y para pretendientes al trono. Con la traslación de la Corte de Valladolid a Madrid, Simancas perdió también en importancia. La reso-



lución de Carlos V de fundar allí el Archivo de la Nación fue ejecutada por su hijo (1540). La dirección de las obras de reconstrucción estuvo a cargo de varios arquitectos, que por su orden son: Alonso de Berruguete, J. de Herrera (a sus órdenes Antonio Pimentel), J. de Salamanca (falleció al principio de 1576), Gaspar de Vega, Francisco de Mora, Pedro de Mazuecos, Diego de Praves y otros. En 1564 construyó Juan de Salamanca, según proyecto de Herrera, el cubo del patronato Real, así como los primeros grandes armarios de madera. El plano adoptado fue el de las viejas fortalezas en sus rasgos fundamentales, y nos presenta el modelo típico de mansión señorial castellana de la Edad Media, con sus redondeados torreones, entre los cuales se agrupan las dependencias alrededor de un patio rectangular, los altos muros del contorno y los profundos fosos. Esta disposición hubo de transformarse con arreglo a las necesidades de su nuevo destino, y, por lo tanto, no hay que hablar de la actual disposición de la planta. Su aspecto exterior es de lo más pintoresco y atractivo. La dureza de expresión que le dio Herrera se adapta perfectamente al carácter de fortaleza, conservado por medio de los altos muros del recinto y formando un todo armónico. Los artistas posteriores se acomodaron con tal habilidad al estilo primitivo, que la construcción, por su aspecto exterior, parece obra de un solo hombre. La cruz de la torre fue (26 julio 1592) erigida por Mazuecos; en tiempos en que ya estaba al lado de Herrera su discípulo Mora; J. de Tejedor (en 1667) hizo los dos puentes de piedra en lugar de los puentes levadizos de madera que antes había, arregló muchos departamentos y reparó toda la construcción. En 1784, J. de Villanueva hizo algunas modificaciones exigidas por nuevas necesidades.

**33. Fachada sur y escalera principal del Alcázar de Toledo.**—En 1571, el rey encargó a Herrera que hiciese los dibujos para la fachada sur del Alcázar (fig. 28). El deseo de ver acabado este Alcázar, comenzado por su padre, lo había expresado ya Felipe II desde Bruselas, en una carta (1559) que dirigió a Gaspar de la Vega. Esta vieja fortaleza domina, con sus cuatro torres en los ángulos, el macizo de roca sobre que se asienta Toledo, como símbolo del viejo poderío español. La fachada principal la construyó Covarrubias en el estilo plateresco. Pero mientras que por este lado tiene el Alcázar una espaciosa plaza o explanada ante sí que permite un reconocimiento minucioso desde la proximidad y una vista detallada, por el lado sur, al contrario, la roca está cortada a pico, y por esto tuvo el arquitecto que renunciar en su proyecto a todos los efectos íntimos, y creó una arquitectura, calculada para que produjese su efecto desde las alturas del otro lado del Tajo. Diez robustas y rústicas arcadas soportan la estructura de los tres pisos. El piso inferior está organizado por pilastras toscanas rústicas, el segundo piso con pilastras lisas dóricas. Entre las pilastras se encuentran en los dos pisos los balcones provistos de rejas y las pequeñas ventanas del entresuelo. El piso superior está concebido o formado como un rico ático, según el tipo plateresco; contiene diez ventanas de medio punto entre dóricas pilastras, que se acentúan en su remate, sobre el ático, con adornos a modo de pináculos. La composición total es vigorosa y de gran efecto, a



lo que contribuye notablemente la impresión de tranquilidad y reposo de las grandes superficies lisas de todo el edificio. Las torres platerescas de los ángulos actúan sólo por su desarrollo en altura y por las grandes superficies de sus caras. La ejecución de esta obra estuvo en manos de Jerónimo Gilí (según Llaguno), o más probablemente de Martín Barrena (*Mon. arq. de España* y Justí).

Al lado oeste del patio está la gran escalera de dos brazos, separada de los corredores del patio por arcadas de medio punto, sobre fuertes pilares. El patio, rodeado de arcadas sostenidas por columnas, fue proyectado por Covarrubias, y ejecutado por Hernán González de Lara, Gaspar de la Vega y Francisco Villalpando, hasta 1554. La escalera ocupa todo el ancho del patio, y está cubierta por una bóveda de cañón seguido a la altura del piso superior: es de un efecto grandioso. Las opiniones están divididas acerca de la paternidad de la obra: unos la atribuyen a Francisco Villalpando (falleció 1561, en Toledo) y otros a su sucesor, J. de Herrera. La primera opinión es más probable, pues por una parte parece demasiado pequeño detalle para Herrera, y por otra aliena en la obra el sentimiento representativo del Renacimiento, que recuerda los palacios genoveses, típico del erudito traductor de Serlio, que había trabajado a los órdenes de Covarrubias en la plateresca fachada del sur. Es probable que los planos de Covarrubias no agradasen al príncipe don Felipe, y, para no molestarle en lo posible, ordenó a Villalpando que le acompañase a Valladolid, donde hizo los planos bajo su inspección, y con arreglo a ellos se comenzó la obra en 15 octubre de 1553. La intervención de Herrera consistió sólo en algunas correcciones que hizo al proyecto. A la muerte de Villalpando fue llamado Herrera, sólo para concluir lo empezado; y, en 1571, recibió el encargo de hacer los planos de la fachada del Sur y la capilla corintia octogonal colocada en el eje y detrás de la escalera. Desgraciadamente, este departamento, ejecutado por Martín Barrena, ha quedado tan desfigurado por varios incendios y renovaciones, que no se puede ya juzgar del proyecto primitivo. La dirección de la construcción de la escalera, concluida en 1585, fue entregada a Jerónimo Gilí y a Diego de Alcántara. El último trabajó primeramente en el Alcázar de Toledo, y luego fue llamado a Madrid por Herrera, para tratar de la obra del Escorial. Sólo de paso estuvo ocupado en Aranjuez y en Uclés, y murió muy joven, siendo maestro mayor de la catedral de Toledo, en 11 de mayo de 1587. Aunque no se conoce ninguna obra que él proyectase, sin embargo, Herrera le recomienda al rey en su testamento (6 diciembre 1684), junto con Francisco de Mora, como los dos arquitectos jóvenes de más talento.

**34. Retablos de Herrera.**—En 1572, el pintor de Corte, Diego de Urbina, trabajaba en el retablo de la capilla mayor del convento de Santa Cruz en Segovia, proyectada por Herrera. Él mismo dirigió también la colocación. En 1806, a causa de un incendio, quedó la iglesia muy deteriorada, y en 1828 fue reparado el daño. El altar que hoy vemos apenas recuerda el original, a pesar de una cierta grandeza de concepción, pues el nicho central, con su guarnecido fuertemente barroco, la forma de las volutas laterales del piso superior, y, ante todo, la delicadeza completamente irracional del perfilado, que hace imposible re-

conocer los perfiles de la parte superior, excluyen toda participación del artista citado en el altar actual. Tampoco se ve hoy la inscripción mencionada por Ponz (*Viaje por España*, pág. 243), con la fecha 1557. Un segundo altar mayor, obra de Herrera, es el de la capilla mayor del Monasterio de Yuste, que lo completó Juan de Segura (1583). La ejecución del altar mayor (obra de Herrera) de la iglesia de San Francisco, situada delante de las murallas de la ciudad de Santo Domingo de la Calzada, se contrató con Rodrigo de Argüello, en 20 de agosto de 1587, y en 12 de agosto de 1593 se encargó de concluirlo Andrés de Astián.

### 35. Palacio de Aranjuez.

Después de la muerte de Juan Bautista de Toledo se suspendió (1568) la construcción del Palacio real de Aranjuez, y así permaneció largo tiempo, pues todos los recursos y todo el interés se concentraron en El Escorial (fig. 29). Sólo hubo dinero para la instalación del llamado Mar de Ontígola, un lago artificial formado por Herrera, por medio de presas, para abastecer de agua las partes elevadas de Aranjuez (1569). En 1574 se emprendió de nuevo la construcción del Palacio, y ya en 1571 había recibido Herrera el encargo de confeccionar nuevos planos y modelos, a base de los



29. PALACIO DE ARANJUEZ: PATIO

cuales tomó la dirección de la obra Jerónimo Gilí. Herrera ideó un proyecto de grandes vuelos, continuando la misma disposición de la capilla en la fachada y en el atrio. Los frentes de la capilla los adornó por medio de tres órdenes de pilastras toscanas con entablamento arquitrabado. Para las pilastras, ventanas y puertas, proporcionó la piedra la cantera comprada en Colmenar, para las obras de Aranjuez, El Escorial y el palacio de doña María de Aragón en Madrid; los muros fueron hechos de ladrillo. La fachada debía contener dos hermosos órdenes de columnas; pero más tarde se varió este proyecto, para hacer un saliente en el primer piso (1). Las dos alas quedaron sin empezar, pues Felipe II

(1) N. del A.—Compárese este proyecto con el cuadro de Rubens para la Torre de la Parada: *Júpiter y Lycaon*.

quería edificar tan sólo lo estrictamente necesario; Herrera sobrevivió solamente a la terminación de la fachada sur, una tercera parte de las este y oeste y la del atrio. Los directores de obra fueron, al principio, Jerónimo Gilí, y más tarde Andrés de Vergara, Juan de Minjares, Lucas de Escalante y Bartolomé Ruiz. En 1586 se suspendieron las obras, hasta el reinado de Felipe V en que continuaron, y por fin, bajo Fernando VI, concluyeron, según los planos de Herrera, pero sin su más hermosa fachada. En 19 de Mayo de 1591, Tiziano había terminado y colocado el célebre cuadro del altar de la capilla, y este cuadro vino después al oratorio de Aceca, donde estaba todavía en 1614. En 1599 se unieron el viejo y el nuevo palacio por medio de dos puentes cubiertos, de modo que el antiguo pudiese servir para el séquito, y el nuevo para la Corte (hasta 1686). El carácter alegre y campestre del palacio armoniza con la naturaleza que le rodea y demuestra el delicado sentimiento artístico de su autor.

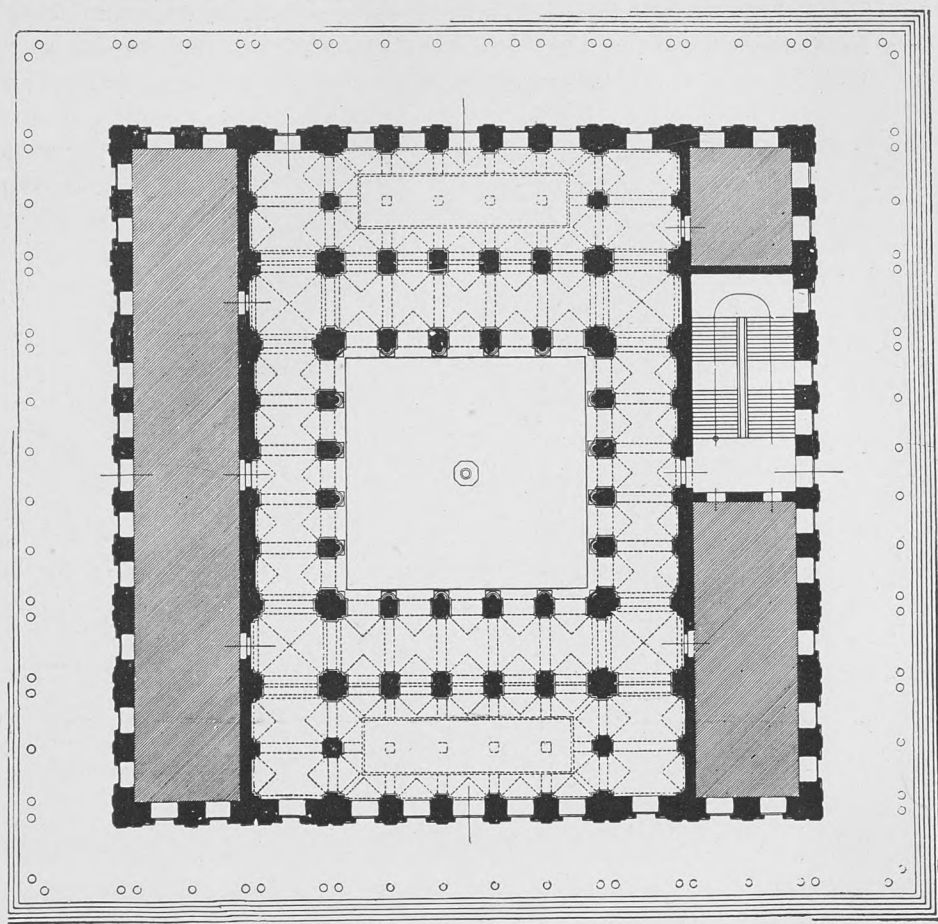
**36. Puentes de Herrera.**—Apenas estaban terminados los muros del Escorial, cuando ya se pensó en establecer una cómoda comunicación con la residencia real. Se hicieron caminos, y se construyó el puente de Segovia, sobre el Manzanares, en Madrid. La fecha de esta obra varía de 1584, en que se empezó (según Llaguno), a 1582, en que terminó (según Baena). Es una pesada construcción de sillares de granito; sobre altos y robustos pilares descansan 9 arcos de medio punto, cuya luz disminuye desde el central (12,82 metros) hacia los estribos (10,03 metros). La robustez de las pilas está en relación con la luz de los arcos. El pretil está formado por un muro liso de un metro de alto, con adornos de bolas sobre basas cuadradas. Su sólida construcción, la severidad y aspereza de sus formas, atestiguan el nombre de Herrera; pero, desgraciadamente, hoy no se puede apreciar el efecto calculado por su creador, puesto que la arena del río se ha acumulado, llegando hasta la imposta de arranque de los arcos. El escudo de armas mencionado por Ponz no se ve en la actualidad. A ambas orillas, los accesos del puente están en rampa, limitados por un pretil de piedra, y forman la transición entre la obra de arte y la naturaleza.

También es obra de Herrera el puente sobre el Guadarrama, situado entre Galapagar y Torreldones.

**37. Casa de Oficios (Aranjuez).**—Para el servicio de la Corte, los caballeros y la nobleza, comenzó Herrera (1584) una espaciosa construcción, junto al Palacio: La Casa de Oficios y de Caballeros. La planta es cuadrangular, y los departamentos se agrupan alrededor de dos patios. Arcos de tres centros rebajados, de granito, unen este edificio con el Palacio y corren todo el contorno del gran rectángulo de dos pisos, formando como una galería o balcón corrido. Los muros son aquí también de ladrillo, y sólo las ventanas, cornisas y los arcos, son de granito. Los trabajos, frecuentemente interrumpidos (1715, 1728, 1756), fueron terminados en 1762, exactamente con arreglo al proyecto de Herrera. El extraordinario y ejemplar esmero con que se ejecutó la obra justifica su perfección y las grandes sumas que exigió. El discípulo y sucesor de Herrera, J. Gómez de Mora, en el proyecto del Cuartel de Caballeros, tuvo muy presente la Casa de Oficios.



38. La Lonja de Sevilla.—El motivo del patio de los Evangelistas en El Escorial lo repitió Herrera con pocas modificaciones en el Patio de la Lonja de Sevilla (Lonja o Casa de contratación) (figs. 30 y 31). Las medias columnas del piso bajo están aquí colocadas directamente sobre el suelo y no sobre basamentos, como en El Escorial. Con el descubrimiento de América, el comercio

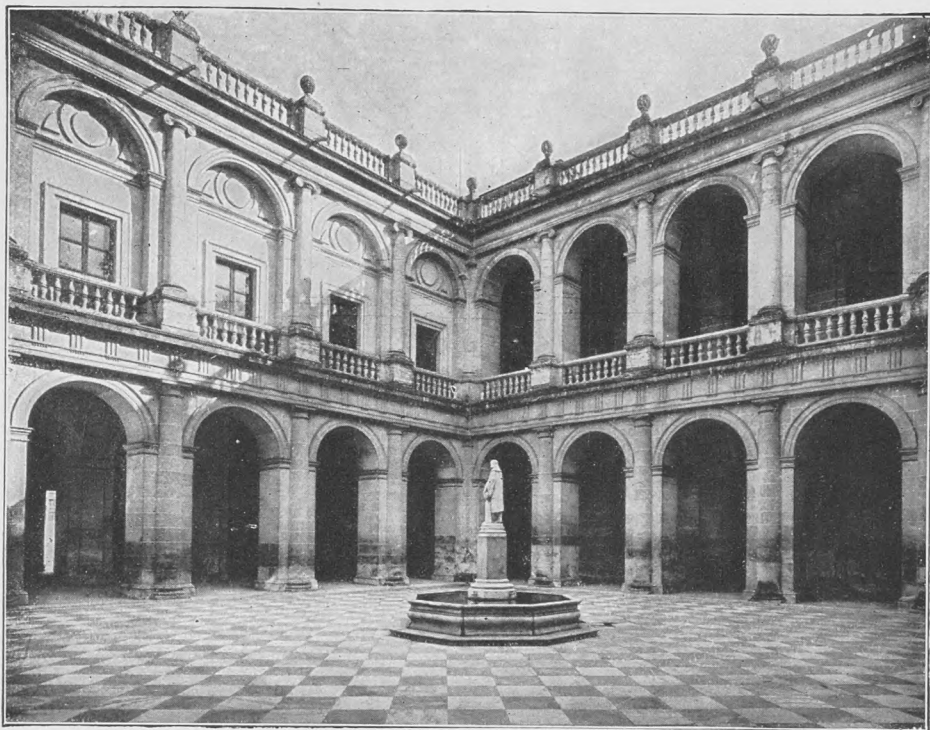


30. LONJA DE SEVILLA: PLANTA

de Sevilla había tomado un impulso inesperado. Los comerciantes acostumbraban a reunirse delante de la puerta de San Cristóbal de la Catedral, y hasta en el interior de la misma, lo que dio lugar a quejas por parte del cabildo, y, en su consecuencia, el rey, ya en 1543, encargó del asunto al duque de Olivares, otorgándole los poderes necesarios; pero las guerras de Portugal y de Flandes fueron causa de que la solución quedase aplazada, hasta que, con motivo de una visita de Felipe II a Sevilla, el arzobispo Cristóbal de Rojas y Sandoval aprovechó la ocasión para informar al rey de semejante desorden y proponerle



los medios de evitarlo. El arzobispo llamó la atención del monarca sobre el «Royal Exchange» que el capitalista Tomás Gresham había hecho edificar en Londres, a sus expensas (1572), y, como consecuencia de su gestión, el rey ordenó la construcción de la Lonja, de acuerdo con el prior y con el cónsul de la Universidad de los mercaderes. El 30 de octubre de 1572 se firmó el contrato, por el cual hacía el rey donación del terreno y de 65.000 ducados, y los comerciantes que se hallasen en Sevilla el día 7 de enero de 1573 se obligaban a pagar un impuesto para la obra. Con el mismo fin se fijó también un impuesto de medio por



31. LONJA DE SEVILLA: PATIO

ciento para todas las mercancías extranjeras, en 1583, y ya antes, en 11 de julio de 1582, se había dado el permiso para emprender la obra, cuyos dibujos valieron a Herrera 1.000 ducados. Aunque éste fue muy solicitado para ir a Sevilla, no pudo acceder a ello por estar ocupado en El Escorial, y una vez terminada la obra de conjunto del Monasterio, envió allí a Juan de Minjares. La construcción de la Lonja empezó en marzo de 1583 (según Madoz, y otros en 1585), y en 14 de agosto de 1598 estaba terminada. La planta es cuadrada, de unos 56 metros de lado; la altura del edificio, 18 metros. En el centro se halla un patio cuadrangular rodeado de arcadas de medio punto, en ambos pisos (fig. 31), y a cuyos lados norte y sur, se adosan, en el bajo, vestíbulos cubiertos de espejos y separados de la galería del patio por robustos pilares; sobre los otros dos la-

dos se dispuso la magnífica y espaciosa escalera de dos brazos (escalera principal), otra escalera accesoria y los departamentos de menor importancia. Por algunas señales que se observan en la construcción, como la disposición de las juntas y las grietas del asiento de la obra, se supone que estos dos lados estuvieron en un principio abiertos a modo de vestíbulos, y que después se cerraron. Según eso, todo el piso bajo debió quedar formando un gran *hall* abierto para la circulación de los comerciantes, y que les ofrecía protección contra el sol y aire fresco, que son las dos condiciones indispensables en un clima como el de Sevilla.



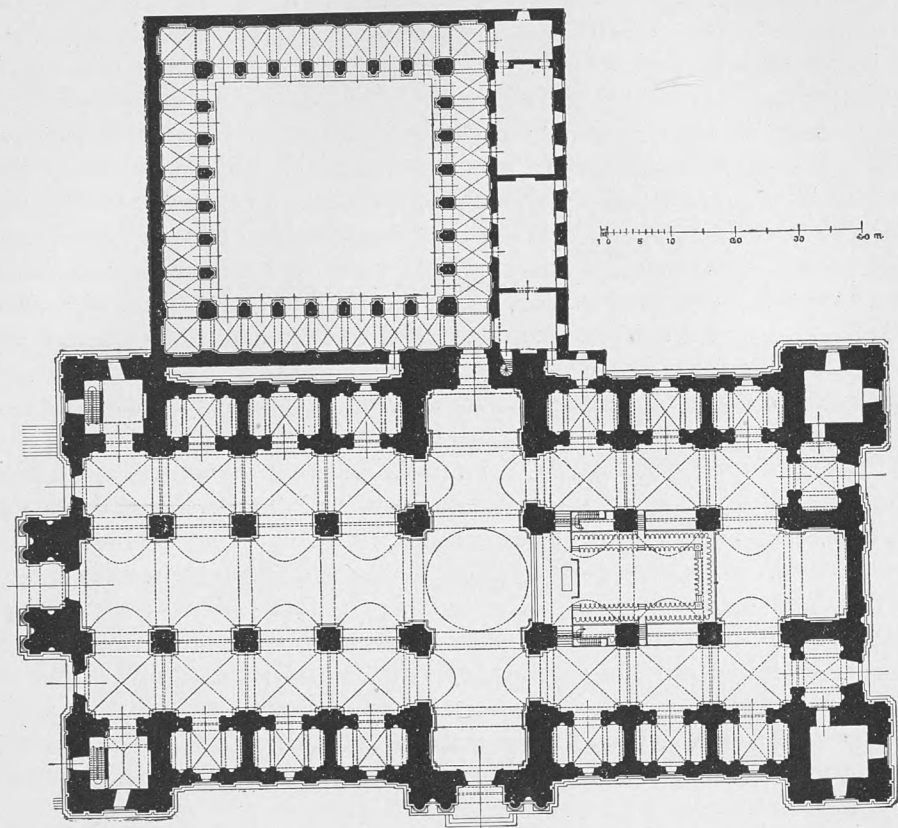
32. LONJA DE SEVILLA: VISTA DE CONJUNTO

La arquitectura de esta obra, rica y severa a la vez, con sus bien calculados efectos de luz y sombra que en tranquilo ritmo se suceden, con sus contrastes de elementos delicados y vigorosos, la colocan a la altura de las creaciones de Palladio, Vignola y otros grandes arquitectos. El exterior muestra una arquitectura sencilla, no exenta de cierta rudeza, con su planta cuadrada sin salientes y sus fachadas de dos pisos divididas por pilastras y cadenas (fig. 32); toda la riqueza se ha trasladado al interior. Las cadenas del piso bajo se quiebran en los miembros inferiores de la cornisa dórica, que tiene igual altura y perfil que el capitel correspondiente a una pilastra dórica de igual base y altura. El entrepaño situado entre cada dos cadenas o pilastras está un poco retrasado y dentro de una especie de marco que le rodea. En estos campos se hacen resaltar los lisos recuadros de las ventanas, con un relieve igual al de las pilastras, lo mismo que los paneles cuadrados que hay por encima de las ventanas. Las

ventanas del piso superior están provistas de perfiladas jambas y guardapolvos rectangulares. Como las partes retrasadas de la fachada están hechas de ladrillo y el resto de la construcción es de granito, se unen los efectos cromáticos a los de sombra para realizar su decoración. La división vertical de la fachada se acentúa o acusa sobre el tejado por medio de basamentos terminados por bolas y entre los cuales corre una preciosa balaustrada. En los cuatro ángulos se elevan obeliscos almohadillados que producen un efecto aplastante sobre las otras partes de la construcción, por sus excesivas proporciones. Responsable de esta desproporción es el arquitecto encargado de la ejecución, Juan de Minjares, quien por cuenta propia modificó el proyecto de Herrera en esta parte, de la misma manera que dio un carácter de marcada tosquedad a los detalles del piso principal, especialmente en el interior. Los ingresos de este edificio no se hacen resaltar apenas, para no turbar la tranquilidad del conjunto, y poseen un encanto especial los adornos de cartelas resaltados sobre el muro de los ingresos laterales. Hacia el lado del oeste, el terreno desciende rápidamente, y para compensar el desnivel se formó una explanada en todo el contorno a modo de terraza, a la que conducen algunos escalones. Rodean el edificio altos pilares de cerca de dos metros de altura, entre los que cuelgan cadenas en los intervalos anchos, dejando los estrechos para el paso, y de este modo queda la Lonja aislada de la vida de la calle. Al disminuir el comercio se fue abandonando poco a poco el edificio, y cuando, en 24 de noviembre de 1784, decidió el Consulado de Sevilla, por orden de Carlos III, trasladar a él el Archivo general de Indias, fue preciso desalojar a las familias pobres que allí habitaban. Herrera había dispuesto cinco salas en el piso principal: es decir, un gran salón central y cuatro salas más pequeñas a cada costado, así que al derribar los tabiques para hacer tres departamentos mayores a cada lado, se pusieron de manifiesto las distintas alturas de techo, que correspondían a la extensión primitiva de las salas. Junto a los muros se instalaron ricos armarios. En el patio, tres de sus lados se cerraron para poder colgar dibujos en las paredes, y hasta la misma grandiosa escalera de Herrera se decoró de nuevo con jaspes y mármoles y se elevó una cúpula por encima del descanso.

39. Valladolid: El tipo de catedral procesional.—El proyecto para la Catedral de Valladolid corresponde al año 1585; pero, desgraciadamente, esta obra, que, como ninguna otra de Herrera, lleva el sello de su personalidad vigorosa, y que, según frase de su autor, era «un todo sin igual», sólo ha llegado a ejecutarse en parte (fig. 33). Valladolid, célebre por la muerte de Colón y por el nacimiento de Felipe II, la capital del reino durante muchos años, la sede suprema de la Inquisición, fue destruida por un terrible incendio en 1561: el rey empezó en seguida su reconstrucción; pero cuando más tarde se trasladó la Corte a Madrid, su importancia decreció rápidamente, y muchas obras iniciadas no llegaron a terminarse. El monumento representativo de su pasada grandeza y poderío es la Catedral. Felipe II, en 1585, encargó a Herrera la ejecución del proyecto y de un modelo de madera para una iglesia; en 1595, y a instan-

cias del rey, Clemente VIII la elevó a la categoría de catedral; pero las circunstancias desfavorables y el humor variable del monarca hicieron sentir bien pronto sus efectos sobre la obra, que, falta de recursos pecuniarios, sólo llegó a ejecutarse en una tercera parte del proyecto, y aun ésta con algunas modificaciones. No puede precisarse si para la actual Catedral de Valladolid se utilizaron los cimientos de otra proyectada con anterioridad por Riaño. En la dis-



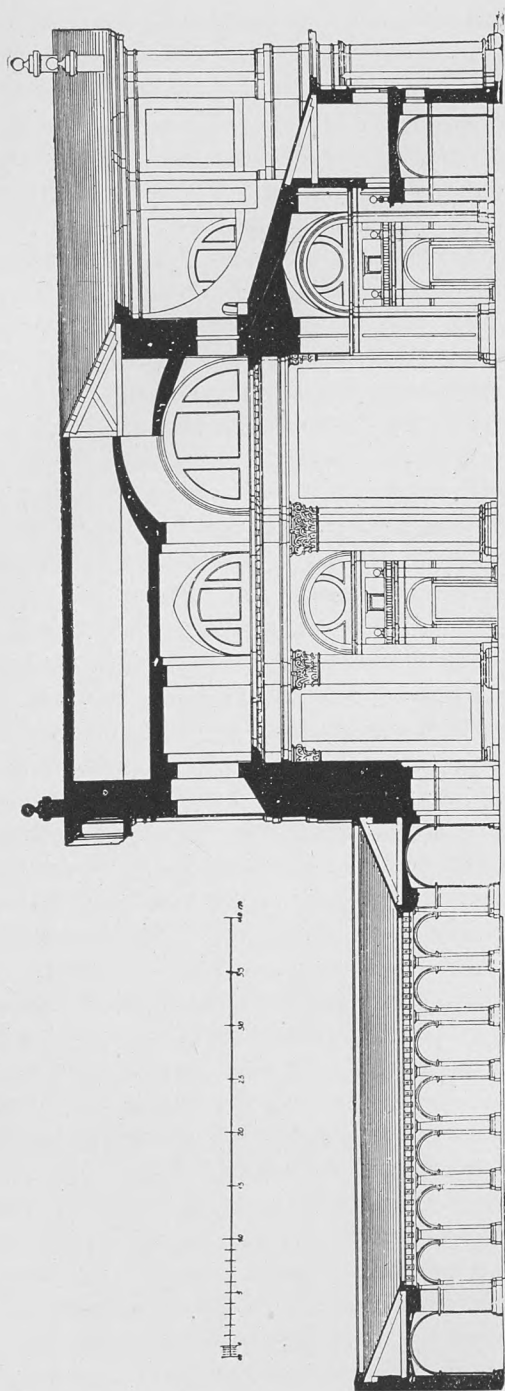
33. CATEDRAL DE VALLADOLID: PLANTA

posición del conjunto se sujetó Herrera a la idea originaria de la mezquita, desarrollada en Jaén y Sevilla, de una planta rectangular con capillas laterales. La Basílica valisoletana está constituida por un gran rectángulo con capillas en tres lados de su contorno, y sobre las cuales se hallan las tribunas con sus antesalas. El interior está dividido en tres naves: la central, que es la mayor, y las dos laterales. Los cuatro primeros tramos, a partir de la entrada, son iguales, y en el lugar del quinto corta la basílica una nave alta, a modo de crucero, de igual altura que la nave central. En el proyecto estaba cubierto por una cúpula el encuentro de las dos naves. Los cuatro ángulos de la construcción se realzan por medio de torres. La nave central y el crucero reciben la luz por lunetos semicirculares que penetran en la bóveda del cañón; las ventanas están



divididas en tres partes por montantes. También se abren ventanas en los muros de cerramiento de los frentes. Las naves laterales están iluminadas por la nave central, por las puertas de las tribunas y por pequeñas ventanas circulares en las capillas. El arquitecto se propuso, mediante un efecto de iluminación tranquila y uniforme, en combinación con el resplandor de las luces de los altares laterales que surge de la oscuridad de las capillas, reunir la solemnidad y el recogimiento del templo cristiano con el misticismo del templo mahometano. La disposición del alzado en el interior es sencilla (fig. 34): los pilares llevan adosadas grandes pilastras corintias hacia el lado de la nave central y del crucero, que se prolongan por encima de la rica cornisa de consolas y dividen el cañón de la bóveda con sus lunetos formando a modo de arcos fajones lisos. A las caras de los pilares que miran a las naves laterales se adosan cadenas (a modo de pilastras) que se juntan por encima de la basa, así como por debajo y por encima de la cornisa, y se continúan igualmente como arcos fajones. En todo vemos la misma severidad, la misma dureza y seriedad que en El Escorial. Las lisas superficies de granito se desarrollan en absoluto reposo, sin más adorno que las juntas de los sillares, que contrastan con los capiteles corintios admirablemente labrados y con la rica cornisa de consolas. A lo largo de los muros de cerramiento corre, por encima de las aberturas circulares de los nichos laterales, una rica balaustrada interrumpida por basamentos coronados de bolas. En la parte anterior de la iglesia, las naves tienen cinco tramos, y sólo tres la posterior: a ellos se adosan las profundas capillas laterales. En el brazo corto de la cruz, detrás del crucero, y en el primer tramo, va colocado el altar mayor, y detrás de él, en la nave central, el coro, algo elevado sobre el piso y de dos filas de sillas: los órganos debían instalarse a ambos costados. Con esta disposición se evita que el coro perjudique al efecto de conjunto, como sucede en la mayor parte de las catedrales españolas, y así las miradas de los creyentes atraviesan el amplio e imponente salón (cuya seriedad solemne y majestuosa no se halla perturbada por ninguna clase de adornos), hacia el altar del Santísimo, que deslumbra con el brillo de sus luces y ante el cual se arrodillan los fieles. Entre los enormes pilares de las naves laterales, y en el fondo de las capillas, brillan, como en la lejanía, detrás de las verjas, las luces de sus altares. Esta iglesia es la cristalización en piedra del cristianismo ascético y salvador, que se inclina ante una férrea voluntad. Valladolid representa en sí una solución completa de la catedral procesional católica.

La construcción exterior está a la misma altura que el interior, por lo que respecta a la verdad artística y a la elocuencia típica de sus formas. Del cuerpo rectangular del edificio resalta la cruz latina, formada por la alta nave central y por el crucero, sirviendo de intermedio robustos contrafuertes, y los ángulos se acusan por medio de altas y macizas torres. La cúpula del crucero domina el conjunto, con aletas o refuerzos en los ángulos, y conservando al exterior la forma del encuentro de las dos naves. Los frentes se desarrollan en un ritmo tranquilo, rebasando la alineación de las fachadas solamente las dos grandes portadas de las naves central y del crucero y las torres de los ángulos, en armonía



34. CATEDRAL DE VALLADOLID: CORTE

(Del original)

con su importancia en relación con el conjunto. El frente principal está sobre el lado menor que mira al sur y tres gigantescos ingresos rectangulares conducen directamente a las tres naves de la iglesia. De igual forma, aunque mucho más pequeñas, son las puertas que dan acceso a las escaleras de las torres. El gran ingreso central o portada principal, que corresponde a la nave mayor, está en el fondo de un nicho circular flanqueado por dos pares de dóricas columnas (dos a tres). Este conjunto arquitectónico, a modo de arco de triunfo, está resaltado vigorosamente con relación a esta fachada (poco movida por otra parte) y aun en cierto modo antepuesto a ella, para acentuar el efecto de las sombras. El entablamento de triglifos esta volado o resalta sobre las columnas laterales, de modo que proyecta entre ellas profundas sombras. Todo el sistema se quiebra y se prolonga a través de un alto ático, y se repite formando un segundo piso de gran altura, coronado por un frontón triangular con adornos de bolas en los costados y en el centro. En lugar del nicho circular del piso inferior, se abre aquí el gran ventanal de la iglesia de forma rectangular, con su guardapolvo horizontal. Con las columnas (tres a cuatro) del piso bajo se corresponden en el alto pilastras que se interrumpen en los miembros inferiores de las cornisas (v. Sevilla y Escorial). Los entrepaños que quedan entre las columnas del piso bajo o las pilastras del principal están animados por medio de nichos circulares y de rehundidos rectangulares. Este motivo debía repetirse, según los planos primitivos, a ambos lados del cuerpo central, modificado también en la ejecución, disminuyendo el saliente que forma y reforzando en cambio el efecto de alejamiento perspectivo a manera de una decoración teatral (compárense figura 33 y la perspectiva). Las estatuas, de vez y media el tamaño natural, así como las pequeñas puertas de las dos torres encerradas dentro de anchos recuadros que arrancan del zócalo, formando con él un conjunto orgánico, aumentan poderosamente la grandeza y el vigor de esta fachada, cuyo cuerpo central saliente domina el conjunto por la concentración en él de toda la riqueza ornamental y por los profundos efectos de sombra. Los anillos de piedra forman aquí, como en El Escorial, el principal motivo decorativo, y con su despiezo radial, independiente del de los muros donde se asientan, hacen un efecto, por las agudas sombras que proyectan, como si estuvieran recortados y sobrepuestos, recordando los adornos recortados y colgantes a modo de labores de marquetería propios del estilo mudéjar, uno de cuyos ejemplos más característicos lo ofrece, desde este punto de vista, el alminar de la mezquita de Mansura en Tlemecen (Argelia), provincia de Orán. Con este edificio hace su aparición un elemento de expresión que en lo sucesivo ha de desempeñar un papel muy importante en el barroco español. En Valladolid, como en El Escorial, la misma tendencia hacia la grandeza y severidad: los perfiles se simplifican, todo adorno o detalle de carácter ornamental se suprime, y hasta los arcos de medio punto se quiebran ligeramente en la clave para quitarles todo aspecto de suavidad. Sólo las líneas tranquilas de las juntas que se marcan de blanco en todos los muros, decoran las superficies. Las torres cuadrangulares del primer proyecto de fachada ofrecen un notable parecido con las del Escorial. En el modelo de madera, en lugar del bajo

tambor circular coronado de cúpula, se dispuso un cuarto piso octogonal. A cada lado y junto a las aberturas semicirculares, se adosan pilastras, y sobre ellas se quiebra la cornisa. El paso de la planta cuadrada a la octogonal se hace por medio de grandes pináculos en los ángulos del cuadrado, y entre ellos corre una rica balaustrada. La cúpula y la linterna, cuyas dimensiones son las que corresponden al primer proyecto, toman también la forma octogonal. Mas pronto empezaron a escasear los medios pecuniarios, según parece, pues la proyección ortogonal, que ha llegado hasta nosotros, del frente lateral, demuestra el propósito, en contraposición con lo que se ve en el modelo, de sustituir las torres posteriores por una especie de obeliscos terminados en bolas. También falta en el corte la cúpula cuadrada del crucero que se ve en el modelo de madera. Esta cúpula, con sus ocho grandes contrafuertes de ángulo, sobre los cuales se quiebra la cornisa, con las cuatro ventanas rectangulares del tambor y otras cuatro circulares en la misma cúpula, dan al conjunto un aspecto enteramente barroco. Las dos torres de ángulo y el frontón del crucero, que se corresponde con el de la portada principal, en los frentes laterales, forman un marcado saliente, que interrumpe la regular y tranquila sucesión de un sistema arquitectónico organizado con cadenas y que empieza a desarrollarse en el piso inferior de las torres. El gran claustro dórico estaba proyectado junto a la nave lateral de la izquierda, y debía ser accesible desde el brazo del mismo lado del crucero, lo mismo que las sacristías y refectorios; pero, desgraciadamente, de este grandioso proyecto sólo una pequeña parte llegó a ejecutarse. La misma iglesia fue empezada en toda su amplitud, pero sólo se terminaron las tres naves largas hasta los pilares del crucero, y aun esta parte sólo hasta la cornisa principal, o bien hasta el borde superior del ático, según el proyecto de Herrera. El claustro no llegó a empezarse siquiera, y así vemos ahora en la Catedral de Valladolid una obra incompleta, que, de haberse terminado, habría sido quizá el más grandioso monumento del Renacimiento español, o, cuando menos, uno de los más grandiosos.

**40. Otros edificios menos importantes de Herrera.**—Con fecha de 31 de diciembre de 1589, dio orden el rey de construir algunos alojamientos junto a su casa de Torrelodones, con arreglo a los dibujos de Herrera, y ésta es la última obra del maestro que lleva su firma. Se desconoce la fecha de su proyecto para la plaza de Zocodover en Toledo, y el único dato que pudiera servir para determinarla nos lo ofrece un escrito real de 25 de septiembre de 1596, en que Felipe II ordenaba, bajo pena de perder el derecho de propiedad, construir todas las casas sujetándose rigurosamente a los dibujos de Herrera, a fin de que la mencionada plaza llegase a constituir un adorno de la ciudad. El proyecto, que, según parece, procede de un tiempo bastante anterior, fue sufriendo aplazamientos por falta de espíritu emprendedor por parte de los propietarios, y, finalmente, se abandonó la realización del plan completo, tal como se había concebido. Las pocas casas construídas ostentan pórticos de columnas dóricas de granito en el piso bajo, prolongándose en todo el perímetro de la plaza y soportando los otros tres pisos con balcones.



Además (según Llaguno), Herrera construyó en Madrid una parte de la Casa de Oficios en el Prado y el Coro de las Monjas de Santo Domingo el Real, para enterrar en él el cuerpo del príncipe D. Carlos, así como la Casa de Muriel en la plaza de las Descalzas y el atrio del Castillo de Villaviciosa. Es éste de planta cuadrada, y, a pesar de su pequeña superficie, satisface las mayores exigencias en cuanto a habitabilidad. Su aspecto exterior es el que corresponde a su destino primitivo, con sus torres en los ángulos, tres bajas y una alta que domina toda la construcción, la muralla que la rodea a modo de fortaleza y los lisos muros animados solamente por los recuadros de granito de las puertas y ventanas. La participación que Herrera pudiese tener en las obras de transformación del Palacio Real de Madrid, es desconocida. El Palacio, construido por el rey don Pedro en sustitución de otro árabe, fue destruido por un terremoto; Enrique II hizo algunas construcciones y Enrique IV las amplió. Una vez sofocado el levantamiento de los Comuneros (1520 a 21), decidió Carlos V trasladar su Corte a Madrid, atraído por los hermosos bosques de las cercanías, poblados de abundante caza, y por lo saludable de su clima; en su consecuencia, ordenó el monarca una amplia reconstrucción del Palacio, que comenzó Alonso de Covarrubias de Toledo y continuaron Luis y Gaspar de la Vega. Los sucesores de Carlos V encargaron sucesivamente de las obras a Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, Francisco de Mora, Juan Gómez de Mora, Alonso Carbonell, Juan Bautista Crescenzi, Marqués de la Torre, etc., encargándose del decorado los pintores y escultores más célebres de la época. Aquí celebró sus más grandes triunfos, bajo el reinado de Felipe II, la pintura al fresco (introducida en España en los siglos XIV y XV), y muy especialmente en la Torre Dorada. El Palacio Real, visto desde lejos y desde el valle del Manzanares, ofrecía, con sus torres redondas, el aspecto de un viejo Alcázar, y sólo hacia el lado de la ciudad se le había antepuesto una completa fachada del Cinquecento, flanqueada por dos torres cuadrangulares. La portada principal estaba realizada por un frontón. De los grabados que se conservan de la época, se deduce que la fachada, atribuida a Herrera generalmente, pertenece a una época anterior. Durante la noche del 24 de diciembre de 1734, el Alcázar fue destruido completamente por un incendio, pues una terrible tormenta hizo imposibles todos los trabajos para extinguir el fuego, y fue preciso contentarse con salvar algunos cuadros y dibujos de valor. La Corte se hallaba en el Buen Retiro durante la catástrofe. Felipe V lo reedificó, encargando de las obras a Juvara.

41. **Edificios atribuidos a Herrera.**—La casa de los Vargas en Toledo, construida en mármol por el secretario de Estado de Felipe II, Diego de Vargas, fue presa de las llamas durante la guerra de la Independencia, y como no se conservan dibujos de ella, hay que conformarse con repetir lo que nos refieren las descripciones de viajes de la época, que se limitan a celebrar este palacio dórico de dos pisos como uno de los edificios más hermosos de Toledo. Las columnas acanaladas de la fachada, sobre basamentos con relieves, los cascos, cráneos de animales y escudos de las metopas, el escudo de armas en el centro,

sostenido por dos figuras de mujer sentadas sobre el entablamento, y el conjunto de la construcción, así como la galería de columnas dóricas dando vistas a la vega del Tajo en ambos pisos, todo ello recuerda muy claramente la magnificencia de los palacios genoveses, y todas las descripciones coinciden sin reservas en atribuir a Herrera, conforme con la tradición, la paternidad de esta obra.

También se atribuyen a Herrera los dos magníficos claustros del Convento de Mercedarios Calzados, en Valladolid, construido desde 1629 a 33 por Hernando del Hoyo y Rodrigo de la Cantera, y el Monasterio de Jerónimos del Prado, donde descansaron los restos de los infantes de Granada.

La iglesia parroquial de Valdemorillo, atribuida generalmente a Herrera, es una iglesia-salón gótico-plateresca, con rica bóveda estrellada, que en tiempos posteriores ha sido transformada y ampliada repetidas veces. Teniendo en cuenta su estilo, sólo debe proceder de Herrera la fachada, con sus dos torres de ángulo donde se alojan la escalera, la capilla y la tribuna que hay entre ellas. Esta parte, así como la cerca del jardín, coronada de bolas, muestran la severa elocuencia de las formas típicas del maestro; pero la falta de soltura en el dibujo (especialmente en las portadas) y la fecha grabada en el zócalo, 1600, permiten deducir que, por lo menos, fue un artista distinto de Herrera, después de la muerte de éste, el que ejecutó el proyecto. En la iglesia se ven las fechas 1521 y 1574 en la parte gótica de la decadencia, y la sacristía se añadió en 1676. Lo mismo puede decirse probablemente de la iglesia parroquial de Colmenar de Oreja, con sus tres naves y ricas bóvedas estrelladas: según las descripciones, es una rica construcción gótica del último período con algunos aditamentos más modernos.

También fue atribuido a Herrera, durante mucho tiempo, el Monasterio de San Jerónimo de Buena Vista en Sevilla, magnífica construcción de sillería, comenzada en 1413 y bajo el reinado de Felipe II esencialmente modificada, y la iglesia de salón, rodeada de capillas platerescas, los grandes patios, la escalera, etc. El patio principal, con sus dos pisos con columnas dóricas abajo y jónicas arriba, fue construido en 1603 (según Ponz 1600 a 1658), por Fray Bartolomé de Calzadilla y Fray Felipe de Morón. Queda la duda de si los frailes citados eran autores del proyecto o solamente de la ejecución, con arreglo a los planos de un arquitecto de la Corte. Este convento, preferido por Felipe IV para su residencia, a causa de su magnífica situación, fue, por desgracia, saqueado terriblemente y destruido durante la invasión francesa; en 1835 fue abandonado, y, desde 1836 al 38, utilizado como hospital. Después se alojó en él el Colegio Sevillano, y al desaparecer éste, se instaló una fábrica de cristal. De su antiguo esplendor poco queda; casi todo ha desaparecido o yace en ruinas, y nuevas edificaciones, conforme a su aplicación actual, han venido a sustituir a las antiguas.

Finalmente, se atribuyen a Herrera, con más o menos fundamento: la puerta de Córdoba en Carmona, cuya parte inferior es obra romana; el convento de Agustinos Descalzos de San Lorenzo en Huesca y la torre y sacristía del templo de Támara, reedificadas por Felipe II, en sustitución de otra construcción anterior, que se hundió.

42. Los epígonos (1).—La personalidad artística de Herrera, sobresaliendo muy por encima de todos los arquitectos españoles de su tiempo, se manifiesta en el predominio absoluto de su espíritu en todas las obras de esta época, pobre en verdaderos talentos. Lo que ciertamente no puede precisarse es en qué grado contribuyó, para llegar a este resultado, el derecho, que, por razón de su cargo, ejercía Herrera, de examinar y aprobar todos los proyectos, y así ocurrió que muchas obras de sus discípulos se le atribuyeron a él, y que su estilo imprimiera carácter a toda la arquitectura de la época.

La iglesia de tres naves de Santa Cruz en Valladolid, concluída en 1595, y atribuída durante largo tiempo a Herrera, procede de Diego de Praves (muerto en 1620), que sucedió a Herrera en la dirección de las obras de la Catedral. A causa del incendio de 1806, quedó sólo subsistente la fachada con sus pilastras compuestas, siendo destruídas por el fuego las actas de la construcción. Desde 4 de abril de 1607 al 20, ejerció Praves el cargo de director de las construcciones reales en Valladolid, como sucesor de Prado Mazuecos. En 1620 le sucedió en el cargo su hijo Francisco de Praves (1586 a 1638), que se distinguió, no tanto como artista como por haber hecho una admirable traducción de Palladio, cuyo primer volumen se imprimió en Valladolid en 18 de enero de 1625. También tradujo a Vitruvio, y escribió otras obras que no llegaron a imprimirse. Entre las obras arquitectónicas de Diego de Praves figura, en primer lugar, el proyecto para la fachada principal de Nuestra Señora en San Lorenzo, y, posteriormente, parece que también tuvo intervención en la obra, desde 7 de junio de 1602. En 1617 fue nombrado, en unión de su hijo, para tasar la parte que debía pagarse a Bartolomé de la Calzada, que en 1613 había sucedido a Juan Díaz del Hoyo, como director de la obra de reconstrucción de la nave y de la sacristía. En 1600 se encargó de la construcción de la capilla funeraria del Convento de San Nicolás en Valladolid, fundada en 1595 por doña María Sanz de Salcedo, y de la iglesia del mismo nombre, en cuya obra trabajaron, por su orden, Pedro Rodríguez y Antonio de Arta, junto con el escultor Juan de Muniategui. Praves pertenece al número de los epígonos hábiles, aunque sin carácter propio, que saben aprovechar inmediatamente las inspiraciones que desde todas partes se les ofrecen. Según la ley del cansancio de la forma, debió él, pasando por encima de Herrera, buscar nuevas inspiraciones; mas no sintiéndose con fuerzas bastantes para ello, iniciando así nuevos derroteros artísticos, se limitó a seguir las huellas de los grandes artistas en ejercicio. Así pudo considerársele como discípulo de Francisco Mora después de la construcción de la iglesia parroquial de Santa María de Tudela de Duero (1618). Se desconoce la influencia que en esta obra pudiera ejercer Pedro Bolada.

La iglesia de tres naves del convento, actualmente en ruinas, de San Benito de Alcántara, comenzada en 1506, fue terminada en 1576. La inscripción *Petrus de Ibara facie*, hace creer que éste, y no Herrera, sea el autor de la obra,

(1) N. del T.—Epígonos, voz derivada del griego, que significa: «Los nacidos después, descendientes o sucesores». En sentido despectivo se dio este nombre a los generales que sucedieron a Alejandro.



a pesar de todas las analogías de estilo. Por otra parte, el motivo de las armas reales que aparece en las dos torres fue empleado por Mora, pero nunca por Herrera.

En lugar de la antigua iglesia de Olivenza, construída en 1279, comenzó, en 1584, Andrés de Arenas la iglesia parroquial de Santa María del Castillo, cuya consagración verificóse en 1627. Es una iglesia de salón, cuyas bóvedas de arista están sostenidas por seis columnas jónicas que se corresponden con las columnas adosadas al muro, viniendo así, en cierto modo, a formarse tres naves. A cada uno de los lados menores del salón se adosa un tramo, que contiene: el de la cabecera, tres capillas, a modo de ábside rectangular, y el de los pies, la entrada principal en el centro, con un atrio profundo y capillas a sus costados. En el piso superior, una tribuna abarca todo el ancho de la iglesia. Al exterior se acusa el sistema central de la iglesia por una torre cuadrada. La construcción, en conjunto, es una imitación poco hábil de las iglesias de salón erigidas con gran esplendor en Guipúzcoa, por ejemplo en Azpeitia, Azcoitia, Zumárraga y otros lugares y cuyas bóvedas están sostenidas por gigantescas columnas dóricas (137). En todas ellas sólo la decoración es del Renacimiento, pero la planta es gótica, y aun en muchos casos se han aprovechado para la nueva construcción los viejos muros góticos de cerramiento. Esto puede verse muy claramente comparando la iglesia citada con la parroquial de Santa María Magdalena, construída en 1501, igualmente en Olivenza. La disposición de la planta es la misma en ambas; pero en la última la rica bóveda estrellada está sostenida por columnas retorcidas, en vez de las jónicas mencionadas en la primera. El revestimiento de toda la superficie de los muros con grandes azulejos barrocos, muestra la influencia portuguesa. El calificativo de «muy hermosa» que aplica Caveda a esta iglesia, debía corresponder a la iglesia gótica del mismo nombre, más bien que a esta desdichada obra del discípulo de Herrera.

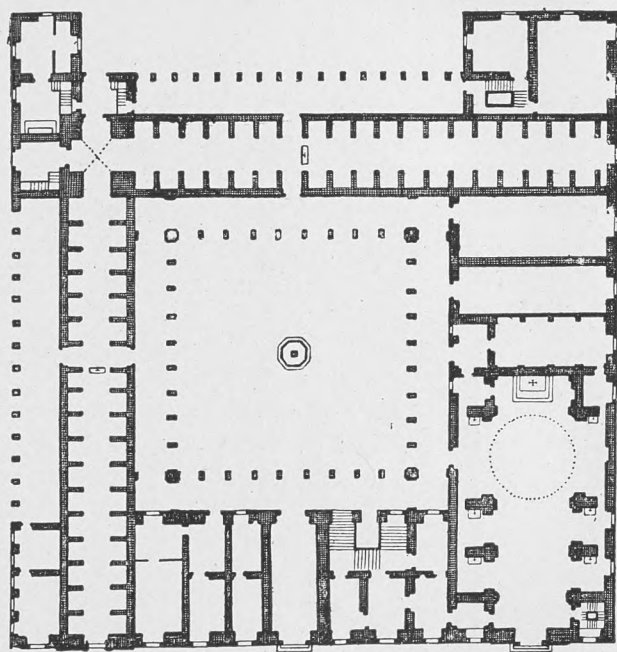
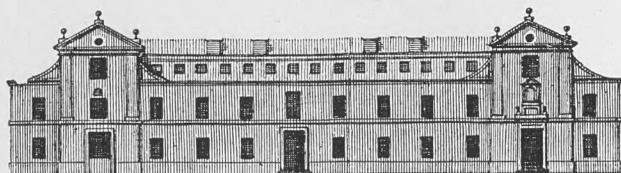
El virrey de Valencia, D. Fernando de Aragón, duque de Calahorra, propuso a los Jerónimos sus dos arquitectos, Alonso de Covarrubias y Viñada, para planear el convento de San Miguel de los Reyes en Valencia, obteniendo la preferencia el proyecto del segundo, que trabajó en su ejecución desde 1538 a 1546. Después de una larga interrupción, reanudó los trabajos, en 1580, Juan Barrera, que murió en 1590. Su muerte trajo como consecuencia una nueva interrupción, hasta 7 de junio de 1623, en que tomó la dirección de la obra Juan de Albuesa (murió 20 noviembre 1632), después Pedro de Albuesa, y, por fin, desde 18 de abril de 1633 a 18 de mayo de 1644, Martín de Orinda u Olinda, que murió en Madrid en 2 de diciembre de 1655. Este último terminó la obra, aunque muy simplificada. Del primer maestro debe proceder solamente la disposición del conjunto, puesto que los patios colocados a ambos lados de la iglesia, la escalera principal, la iglesia de cúpula con su imafrente flanqueada por dos torres, con su tribuna para el coro sobre la entrada, y el paso que circunda la iglesia por encima de las capillas laterales a la altura del coro, así como las estatuas orantes de los fundadores a ambos lados del altar mayor, reproducen con bastante fidelidad, aunque en más modestas proporciones, las ideas adoptadas



en El Escorial. Solamente se manifestó la personalidad del autor en la fachada de tres pisos con su sistema de columnas (16 en cada uno y en el orden acostumbrado) y sus estatuas, al disponer alternativamente columnas corintias rectas y retorcidas en el piso superior. La misma disposición adoptó también Orinda en la fachada de la iglesia parroquial de Liria, comenzada en 1627, consagrada en 1642, y terminada en 1672: sólo mencionaremos de ella que el coro está colocado en el presbiterio. Francisco de Villaverde se reveló como un hábil artista, siguiendo los derroteros marcados por Herrera, en la construcción (atribuida por Llaguno a Fray Antonio de Villacastín) de la sencilla y elegante sacristía, de estilo dórico, de San Claudio de León (1568). También terminó él la iglesia de Malpartida, comenzada por Pedro Ezquerro († 1574), cuya portada corintia proyectó, y lo mismo ocurrió con la iglesia de Minjadas, también empezada por Ezquerro (1603). Juan Álvarez realizó, en la escalera del convento de Dominicos de San Vicente en Plasencia (1577), una obra maestra desde el punto de vista de la técnica, en que consiguió muy hábilmente, por medio de bóvedas alabeadas, el cruzamiento de los tramos de una escalera tres veces quebrada, en un espacio rectangular. En los edificios anteriores se construían los arcos para los distintos tramos independientemente, de modo que resultaban quebraduras de las superficies en los encuentros de dos tramos. Juan Andrés Rodi, desde 1577, estuvo encargado de la obra del claustro dórico de la Catedral de Cuenca. Pedro Blay, el arquitecto de la Catedral de Tarragona, construyó la iglesia parroquial de Selva (desde 10 noviembre de 1582 a 1583), varias capillas de la iglesia del convento de Carmelitas Descalzos (fundado en 1595) y el patio del palacio arzobispal, manifestando su preferencia por los maestros italianos en la Casa de la Diputación de Barcelona (1598 a 1602), con su célebre salón de Actos. La fachada procede del año 1609, y las grandes puertas de los balcones son de época posterior. Fray Miguel de Aramburo erigió el convento de las Trinitarias en Éibar. Antonio de Segura, de San Millán de la Cogolla, trabajó en El Escorial, fue en 1587 director de las obras de Aranjuez, y desde 7 de junio de 1591 de las del Alcázar de Madrid; sucedió después a Bartolomé Ruiz en las obras de Uclés, y construyó la hermosa cúpula de esta magnífica iglesia conventual, que terminó en 1597. Murió en 1605. También trabajó en la misma obra Pedro de Tolosa, el autor del convento de monjas de Moya, a partir del año 1576. Citaremos, además, a Francisco Martín, que fue el arquitecto del convento de Premostratenses de Ciudad Rodrigo, comenzado en 1590, pero cuya cúpula no pudo cerrarse hasta el siglo XVIII, y al jesuita Juan de Tolosa, empleado durante los años de su juventud en El Escorial y autor del Hospital de Medina del Campo, terminado en 1619 (fig. 35), con su magnífica y amplia fachada de 83,60 metros de longitud, su patio rodeado de dobles arcadas (36 en cada piso), y la iglesia, adornada con pilas-tras corintias, de planta de cruz latina. La sencillez, rayana en sequedad, de esta extensa construcción, es imputable, como se deduce de un escrito fechado en 26 de febrero de 1597, a su fundador, el comerciante Simón Ruiz Embito, que dio orden de ejecutar solamente «lo necesario e imprescindible, según los planos de Tolosa», impidiendo así que el artista pudiera desarrollar su fantasía.

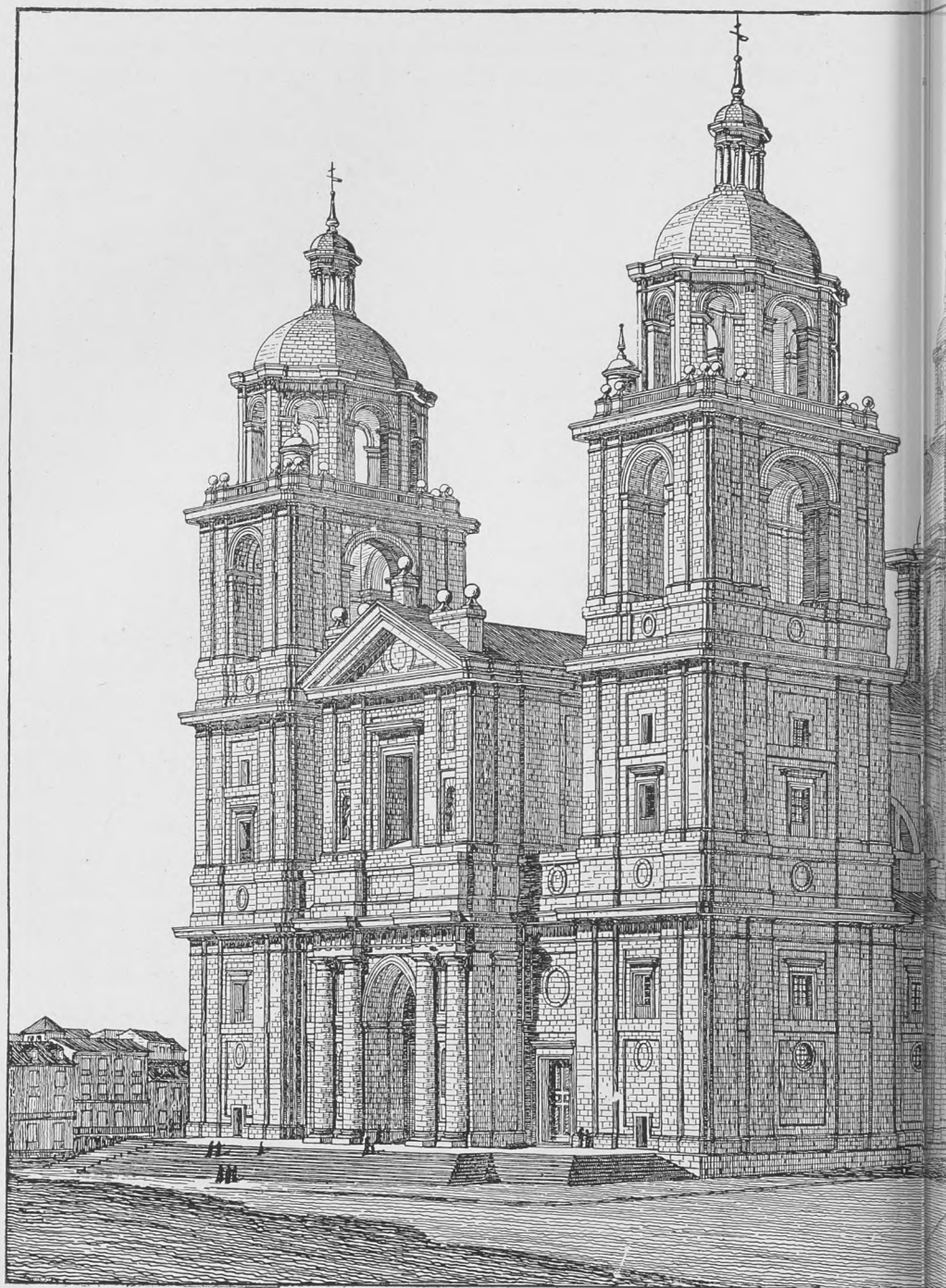
Juan de Andrés y Martín Vergara trabajaron en Toledo y Salamanca; Luis de Vega y su sobrino Gaspar de Vega, creador este último de la Armería en Madrid (1564), y, desde 1590, Martín Infante, estuvieron empleados en las obras de transformación del Alcázar de Sevilla. En 1582 terminó Francisco Colona la Aduana de Sevilla, proyectada también por él, y, en 1592, Juan Rieger recibió el encargo de elaborar el proyecto para la iglesia parroquial en Andorra, con una sola nave de piedra de sillera y una fachada de tres pisos de un gran efecto.

Pedro Mazuecos, hijo del maestro del mismo nombre, que construyó, a principios del siglo XVI, el puente llamado de Mazuecos, en Andalucía, debió estar encargado solamente de la ejecución de la obra de Simancas; pero se supone que proyectó la Capilla de Fabio Neli, en San Agustín de Valladolid, pues casi al mismo tiempo de terminar esta obra, en 1594, hizo un contrato con Fabio Neli de Espinosa para construir una nueva fachada para su antiguo palacio, flanqueado por dos torres. A su muerte le sucedió su hijo, del mismo nombre, que trabajó en las edificaciones reales de Simancas, Valladolid, castillos de Burgos y de Tordesillas; luego, a la muerte de Bartolomé Ruiz, en Uclés, y desde 4 de abril de 1607, en el Palacio de Madrid, donde murió, en octubre de 1609.



35. HOSPITAL DE MEDINA DEL CAMPO: PLANTA Y FRENTE  
(Ponz)

43. **Discípulos directos de Herrera.**—Sólo citaremos aquí los artistas más sobresalientes y los nombres más conocidos. Bajo las inmediatas órdenes de Herrera trabajaron, además de Francisco de Mora, Bartolomé Ruiz, como director de obra, Diego de Alcántara, como dibujante en Aranjuez, y Juan de Minjares, como director de las obras del Escorial y de Sevilla. Este último estuvo también, desde el 25 de febrero de 1574, como director único de las obras de Aranjuez, y en 19 de abril de 1576 fue al Escorial, en el puesto de Lucas de Escalante y



PROYECTO DE HERRERA PARA LA CATEDRAL DE VALLADOLID (RECONSTRUCION)





COCON ARREGLO A LOS PLANOS ORIGINALES Y AL MODELO DE MADERA)



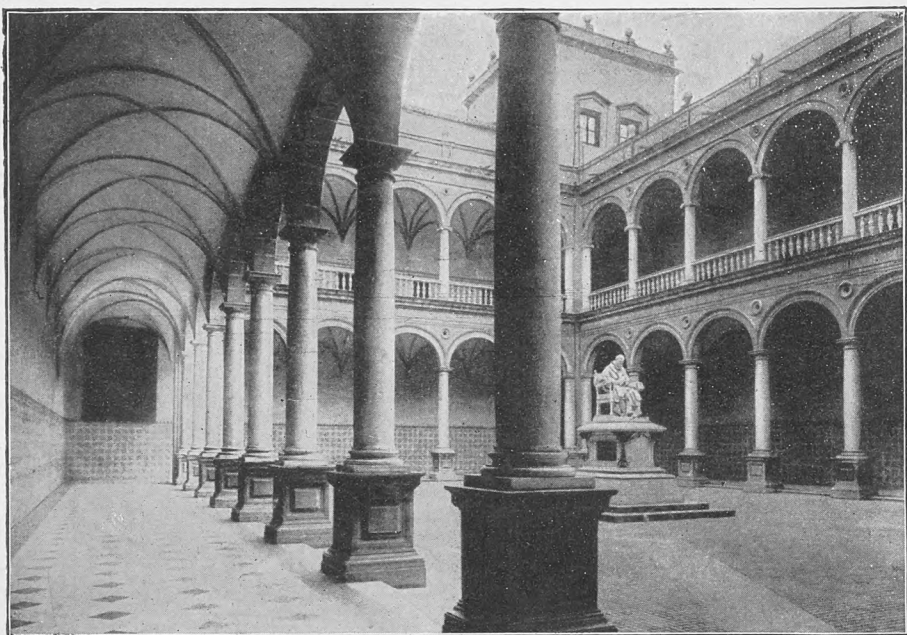
Pedro de Tolosa, que ya habían terminado los cimientos de la iglesia. Al terminar los trabajos de albañilería y cantería en El Escorial, en septiembre de 1584, recibió un premio de 300 ducados, y fue nombrado director de las obras de la Alhambra, del Alcázar de Sevilla y de las Caballerizas en Córdoba. Durante su permanencia en El Escorial proyectó la iglesia del Espinar, y en 1584 informó con el maestro de la catedral, Asensio de Maeda, acerca de la terminación de la sala capitular en Sevilla. En 1585 comenzó la Lonja, en 1589 estuvo algún tiempo en Málaga y presentó un proyecto para el coro de la catedral, pero fue preferido al suyo el presentado por Francisco de Mora (1598); finalmente, a partir de 1590, se dedicó exclusivamente a la Lonja de Sevilla.

Juan de Valencia, uno de los discípulos de más talento de Herrera, hijo de la esposa de Luis de Vega, hizo con él su aprendizaje, y desde 18 de enero de 1563 estuvo empleado cerca de Juan Bautista de Toledo; después se hizo sacerdote, y a la muerte de Toledo se quedó en Valencia, hasta que, en 9 de octubre de 1577, fue llamado a la obra del Alcázar. En 1590 se comenzó, con arreglo a su proyecto, la iglesia de convento de la Santísima Trinidad en Madrid (v. 61), que ya había sido proyectada por Felipe II, y después fue ejecutada, desde 1590 a 1611, por Gaspar Ordóñez, y más tarde por Alonso Marcos, entre otros, hasta el 1680, en que quedó terminada. Parece ser que el convento le hizo el presente de 58 reales solamente, lo que demuestra que la obra se ejecutó por encargo del rey, y da visos de verosimilitud a la tradición de haber sido Felipe II, *manu propria*, el que, ya en 1547, había proyectado esta iglesia; con todo, los dibujos del regio arquitecto no han sido hallados. Valencia murió en 7 de junio de 1591. El interior de la iglesia es del orden corintio, pero las torres acusan, por manera innegable, la influencia de Herrera, y hacen poner en duda la paternidad del regio artista, o, al menos, la fecha del proyecto. La planta es de cruz latina, con cúpula en el crucero, pero sin tambor; las capillas laterales se agrupan a todo lo largo y a ambos costados del brazo mayor en número de cinco a cada lado, formando una nave y unidas entre sí. Las capillas centrales de cada lado sirven: una, de ingreso a la iglesia desde la calle, y la otra desde el claustro. Estas dos series de capillas, a modo de naves laterales, se acusan en la fachada por dos torres, entre las cuales se extiende el atrio, y sobre él la tribuna. A esta planta rectangular se adosa, por su lado derecho, el patio cuadrangular de dos pisos, con siete ejes a cada lado y arcadas de medio punto sobre pilares toscanos. A los lados del patio se agrupan la escalera principal de tres brazos y los diversos departamentos del convento. La disposición muestra con claridad la imitación del modelo acostumbrado, pero la construcción ha sufrido numerosas mutilaciones, con las mudanzas de los tiempos; así, primeramente se separó la nave del resto, y en ella se instaló el teatro del Instituto Español, para drama y ópera, mientras el crucero servía de iglesia para la Congregación del *Ave María*; en 1846 se cerraron ambos locales, y se acomodó un Museo, hasta que, en 1848, se trasladó el Ministerio de Fomento.

44. Expansión de la escuela por España, por sus posesiones y por los demás países.—Alonso Barba, Juan de Orea y Diego Vergara trabajaron en la Cate-

tral de Jaén. Al otro lado del Océano, a las colonias españolas, transplantaron el nuevo arte, desde 17 de mayo de 1573, Francisco Becerra de Trujillo, que construyó varias iglesias y conventos en Nueva España, Quito y Perú, proyectó las catedrales de Los Angeles, de Lima y Cuzco, el edificio del Gobierno en Lima, la iglesia de los Dominicos en Méjico, etc., etc., y Bautista Antonelli, que hizo algunas obras de fortificación, entre ellas las de Gibraltar, y murió en Madrid, en 22 de febrero de 1616.

La fundación y la iglesia del Corpus Christi, en Valencia, o Colegio del Patriarca, en memoria de su fundador D. Juan de Rivera, muestran la dis-



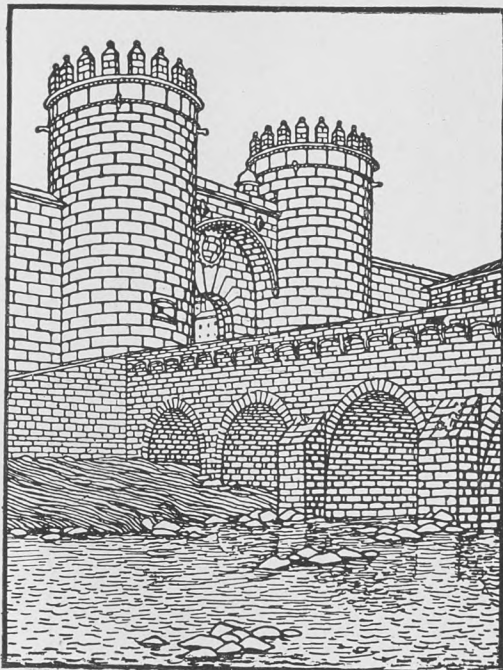
36. COLEGIO DEL PATRIARCA EN VALENCIA: PATIO

posición tradicional. La arquitectura del patio, rodeado de arcadas en dos pisos sostenidas por columnas (fig. 36), corintias en la portada y en el interior de la iglesia, lo mismo que la cúpula sobre el crucero imitando al exterior la del Escorial, así como la época de su construcción (30 de octubre de 1586 a 8 de febrero de 1604), excluyen toda participación de Herrera, al menos en la ejecución de esta obra, aun cuando su vigoroso perfilado acusa una mano segura y una personalidad artística bien definida. La ejecución estuvo a cargo de Antón y Guillén del Rey, probables autores del proyecto del claustro y cementerio de la Cartuja de Portaceli, y de Francisco Figuerola, cuya es la escalera principal, de Juan Baixa, Gaspar Bruel, Esteban Margallo, Bartolomé Abril y Juan Bautista Semeria.

La casa del marqués de Camarasa, en Madrid, es, en su misma sencillez, un ejemplo típico del estilo de la época de Herrera: el frente, de dos pisos, tiene cuatro ejes, y los extremos se acentúan por medio de torres.

Las tumbas del altar mayor del Escorial, con sus estatuas orantes, en que se combinan estrechamente la arquitectura y la plástica, formando un todo único, constituyen una creación de Herrera, que responde a un nuevo sentimiento del espacio, y no de Pompeyo Leoni, como se supone ordinariamente. Esta concepción aparece, no sólo en las obras de Leoni (v. Eugenio Plon), sino todavía con mayor vigor en las dos tumbas de Fuensalida en la iglesia de San Pedro Mártir en Toledo, construída en 1589. Lo mismo que en la obra de Herrera, están aquí las estatuas orantes del fundador y sus esposas con la vista dirigida

hacia el altar y colocadas en medio de un gran conjunto arquitectónico adornado con inscripciones y escudos de armas. Por el estilo del cincelado las atribuye Ponz a algún discípulo de Berruguete. No es ciertamente el espíritu de Pompeyo Leoni, sino el de Herrera, el que se deja sentir en el arte de todos los países, mediante la creación del altar mayor de la iglesia del Escorial.



37. BADAJOZ: PUERTA DE LA CIUDAD Y PUENTE SOBRE EL GUADIANA

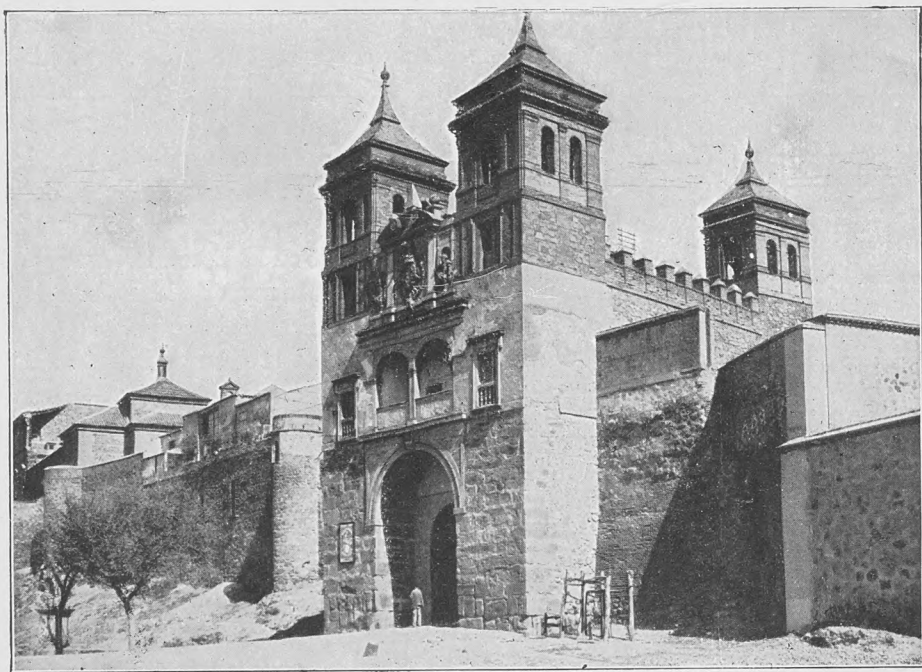
Ciudad (fig. 37). Los pilares están reforzados en su parte inferior y la parte exterior del pretil se adorna con graciosas arquerías. La puerta de la ciudad consta de dos altas torres redondas de sillería, coronadas de almenas y unidas entre sí por el intermedio de un puente que forma a modo de un gran nicho circular, en cuyo muro del fondo se abre el paso que da a la ciudad. Este motivo de la gran puerta flanqueada de torres redondas, unidas por un puente que forma un gran nicho, en cuyo muro de fondo está la puerta, era muy frecuente desde el siglo XI. El adorno en forma de cordón tallado en piedra que rodea la parte superior de las torres es un motivo ornamental del estilo gótico en su última etapa, y puede verse, entre otros edificios, en la iglesia de Santa María Magdalena, en Olivenza, y en la «Casa del Cordón», en Burgos. Esta representación del cordón franciscano se pretende que trata de recordar la intervención del célebre cardenal Cisneros (fraile franciscano) en la obra mencionada. El puente fue

45. Obras de artistas desconocidos, en las cuales no puede demostrarse directamente la influencia de Herrera.—Difícil es determinar hasta qué punto pudo alcanzar la influencia de Herrera en la construcción del puente sobre el Guadiana, en Badajoz, de 522 metros de luz, terminado en 1596. Veintiocho arcos de medio punto establecen el paso desde la Fortificación a la Puerta de la



construido en 1460; tres arcos, destruidos en 1545, se construyeron de nuevo en 1597, y 16 arcos, destruidos en 1603, se reconstruyeron el mismo año. Finalmente, en 1833, se emprendió una amplia restauración de todo el puente, de modo que se hace difícil distinguir en la actualidad la parte nueva de la antigua.

La puerta de la ciudad recuerda las de Ávila y Valencia, en las que la entrada se halla entre dos robustas torres redondas u octogonales, unidas por su parte superior por medio de un puente o galería de defensa saliente a modo de balcón, que rodea toda la construcción. En 1576 se terminó la puerta del Cam-



38. TOLEDO: PUERTA DEL CAMBRÓN

(Garzón)

brón en Toledo, construida sobre cimientos árabes o romanos, y está formada por un patio rectangular, con una puerta en cada uno de sus lados mayores (figs. 38 y 39). Los cuatro ángulos de la planta se realzan o acusan como en los alcázares, mediante torres cuadradas coronadas de chapiteles, y entre las cuales corre una galería coronada de almenas. La riqueza ornamental se traslada a la parte superior. La puerta de Bisagra es un tipo intermedio (figs. 40 y 41) entre las dos anteriores: es una puerta doble, con patio central, en que la puerta que da a la ciudad (1550) es del mismo sistema que la del Cambrón, mientras que, por el lado opuesto, se halla la portada semicircular (1575), retrasada con relación a dos robustas torres redondas que la flanquean y que llevan en su parte superior una ancha faja almohadillada, coronada de robustas almenas. Un gigantesco alto relieve, representando la doble águila imperial, adorna la parte

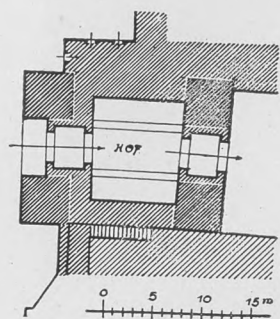


superior de la portada en toda la anchura del entrepaño. Este sistema de concentrar toda la riqueza ornamental sobre un punto, creando un violento contraste rayano en dureza, es típico del arte español. La puerta que conduce a la Ciudad Imperial fue erigida para recordar a todo el que en su recinto tratase de penetrar la majestad del Monarca de poderío ilimitado, y es uno de los monumentos más grandiosos y más representativos de aquel tiempo. Análogamente, en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena en Valladolid, concluida en 1604, las armas del fundador D. Pedro de Gasca animan toda la fachada. Juan de Lastra había comenzado la construcción, pero sólo llevó a término la capilla mayor; en 1570 se encargó de las obras Fernando del Río, con la indicación

precisa de que «debía construir la nave en armonía con la capilla», y es probable, según eso, que utilizara los planos de Lastra.

La torre del palacio del marqués de Castelrodrigo, en Lisboa, y la iglesia de San Vicente de Fora, comenzada en 25 de agosto de 1582, por Felipe de Trezo, pariente del artista que trabajó en El Escorial, atestiguan el poderío de Felipe II y la influencia de Herrera más allá de las fronteras de su patria.

El autor de la Casa de la Moneda, terminada en 1588, y de la gran puerta de Triana, en Sevilla, es desconocido, y lo mismo ocurre con la iglesia parroquial

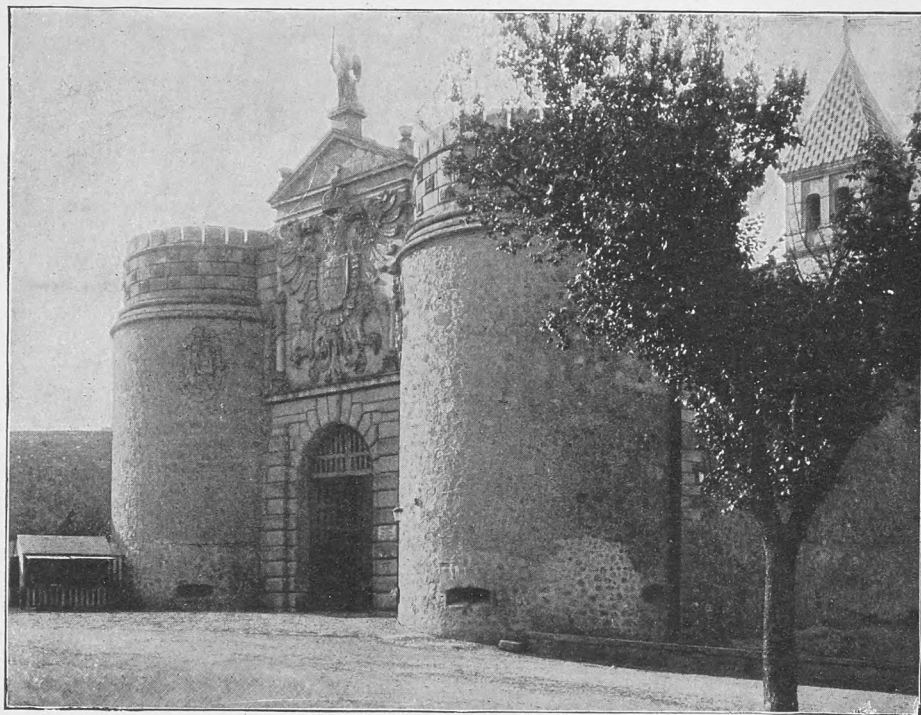


39. TOLEDO: PUERTA DEL CAMBRÓN: PLANTA

de Santa Cruz en Medina de Ríoseco, que, por su aspecto de seriedad y dignidad, podría hacerse valer como obra de Herrera. Para formarse una idea de la influencia que ejerció Herrera como consejero real artístico, bastará recordar que sólo en Madrid, y desde la fecha en que fue declarada capital, en 1560, mandó edificar Felipe II las iglesias de la Trinidad, la Merced, los Ángeles, San Bernardino, el Carmen Calzado, el Descalzo, la Victoria, la Magdalena, las Descalzas Reales, San Bernardo, Santo Tomás, Santa Ana, Pinto, Santa Isabel, Doña María de Aragón, Agustinos, Recoletos, Espíritu Santo y varios Hospitales; la Casa de Misericordia y una Casa de Expósitos, sin contar las obras realizadas en los Palacios Reales. Es indudable que Herrera no proyectó por sí mismo todos los edificios; así que se le han atribuido en el transcurso de los siglos muchas obras en las que no tomó parte.

**46. Obras que suelen atribuirse a Herrera.**—Es seguro que no es obra suya la Cancillería o Palacio de la Audiencia en Granada (fig. 42), que fue construida, desde 1584 al 87, por Martín Díaz Navarro y Alonso Hernández. Originariamente debió edificarse sólo la parte anterior, agrupada alrededor de un patio cuadrado, y después se añadió la posterior junto a la primera y formando ángulo con ella (fig. 42). La puerta accesoria lleva la inscripción del año 1699. La parte posterior ha sido completamente desfigurada por reformas y añadidos, y actualmente está ruinosa; para nuestro propósito sólo interesa la parte anterior, terminada en 1587. Alrededor del cuadrado patio, con sus arcadas sobre columnas

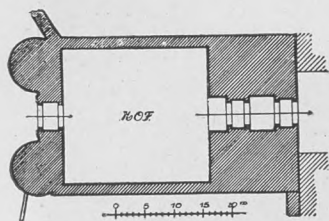
dóricas, desproporcionadamente elevadas, se agrupan, en tranquila sucesión, los distintos departamentos, salones, accesorios, escaleras, etc. La planta demuestra con claridad que el arquitecto se propuso, muy especialmente, conseguir un desarrollo de fachada tan grande como fuese posible (fig. 43). Las muchas quebraduras y penetraciones de los elementos arquitectónicos, la tranquila sucesión de los guardapolvos de los huecos del piso principal, alternando la forma triangular con la de segmento, nos recuerdan los palacios romanos y florentinos, al paso que las cartelas y los guarnecidos de los escudos muestran que el artista



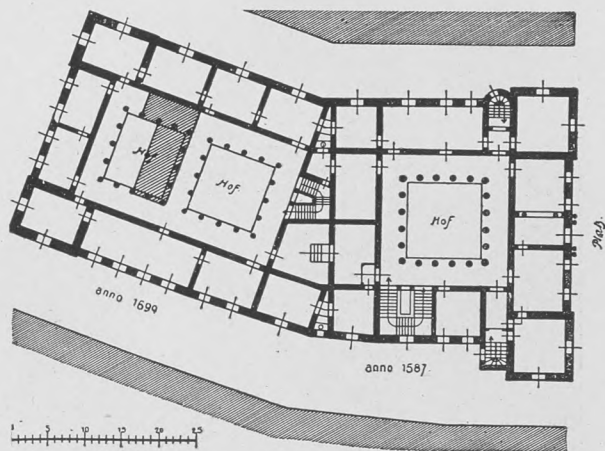
40. TOLEDO: PUERTA DE BISAGRA

conocía las creaciones del Renacimiento holandés en su última época. Típicos del arte español son los adornos sobrepuestos, proporcionalmente grandes, que coronan la balaustrada del ático. Nada se percibe en esta obra que acuse el espíritu de Herrera, y ello demuestra que el *Censor de las obras del reino* no trataba sistemáticamente de borrar la personalidad de los distintos artistas. La fuente monumental que los mismos artistas erigieron junto a la Cancillería, imitando la del marqués de Mondéjar en la Alhambra, adornada con esculturas del artista florentino José Sangronis (que murió en 1586), desapareció a consecuencia de la terrible inundación acaecida en 27 de julio de 1835. En lugar de la Bib-al-Kántara (Puerta del Puente) que terminaba el puente sobre el Guadalquivir en Córdoba por el lado de la ciudad, se levantó, en tiempo de Felipe II, otra Puerta, a modo de Arco de Triunfo, de estilo dórico, adornada con esculturas

(fig. 44). La inscripción, grabada sobre una especie de cartela, abarca toda la anchura del hueco (4,67 metros), y recuerda, así como muchos otros detalles de la Audiencia de Granada, a las formas del Renacimiento alemán, al paso que los artistas de la parte plástica acusan un agudo acento italiano. Sin razón se ha atribuido a Pedro Torrigiani la paternidad de estas hermosas esculturas, pues el artista había fallecido ya en 1522. La misma independencia respecto del arte herreriano que muestran la Puerta del Puente en Córdoba y la Chancillería de Granada la ostenta también el palacio de Carlos V en la Alhambra; las variaciones y mejoras mencionadas por algunos escritores debieron referirse solamente a partes muy accesorias o a cuestiones técnicas, pues la construcción aparece como una creación homogénea, simplificada quizá en algunos puntos, del arquitecto Machuca.



41. TOLEDO: PLANTA DE LA PUERTA DE BISAGRA



42. CANCELLERÍA DE GRANADA: PLANTA  
(O. Schubert)

Las opiniones y las tradiciones se hallan muy divididas al tratar de determinar quién fuera el autor del Convento de la Compañía o Casa profesa de Jesuítas, actual Universidad de Sevilla, y así, mientras unos citan a Herrera, otros atribuyen el proyecto al célebre jesuita Bartolomé de Bustamante. En 1565 se puso la primera piedra para la iglesia, y en 25 de mayo de 1579 estaba concluída. La planta es de cruz latina, sin capillas laterales, y a los pies del brazo mayor hay una alta tribuna. La cúpula del crucero, animada en su interior mediante recuadros en bajo relieve formados por fajas horizontales y verticales, lleva una alta linterna adornada con robustas y ricas volutas. Los ángulos del crucero llevan adosadas medias columnas dóricas acompañadas de las correspondientes pilastras. Característica es la reunión del capitel y de la cornisa para formar la cornisa principal. La construcción (figs. 45 a 47) muestra el mismo atrevimiento y la misma seguridad en el conjunto y en el detalle que la obra contemporánea de la iglesia del Hospital de Afuera (San Juan Bautista) en Toledo. El autor de ambos proyectos es, según la opinión del autor, aquel discípulo de Miguel Ángel y gran talento, Bartolomé Bustamante, que dirigió las construcciones de Toledo desde 1539 a 1579. El 8 de abril de 1566 se dio comienzo a las obras del Colegio de los Jesuítas de Cádiz, con arreglo a sus planos, y cuando,



en 1579, entró a formar parte de la Compañía de Jesús, pasó la dirección de las obras en Toledo a manos de los maestros de la Catedral, Hernán González de Lara y los dos Vergaras. La iglesia de Sevilla no tiene nada que recuerde la severidad de Herrera; en cambio, el ingenioso tratamiento de los detalles demuestra que el artista estaba imbuido del espíritu italiano. La iglesia del Convento del Carmen Calzado en Salamanca se comenzó en 1628, probablemente con arreglo a los planos de Francisco de la Correa. Los datos de Ponz, Falcón, Girón y Ordóñez, referentes a haber comenzado la construcción en 1581 el propio



43. CANCELLERÍA DE GRANADA: FACHADA

Herrera, están en contradicción con las actas de la obra publicadas por Ceán, y, por otra parte, Dávila, en su *Historia de las Antigüedades de la Ciudad de Salamanca* (1606), no hace ninguna mención de una obra tan célebre, a pesar de incluir en ella todos los datos conocidos acerca de la misma Orden. En 1826 se sacrificó la iglesia a la construcción de una calle que rodea toda la ciudad, y su planta tenía la forma de una cruz latina, con alta cúpula en el crucero y cuatro pequeñas cúpulas en los ángulos. Delante de la iglesia había un vestíbulo de dos pisos, coronado por un frontón, con doce pilastras apareadas, dóricas o jónicas, según el piso, y a cuyas cuatro portadas de medio punto conducía una gradería de siete escalones en todo el frente, que estaba flanqueada por dos torres salientes cuadrangulares, terminadas por un cuerpo octogonal y coronadas por una cúpula. La innegable analogía con El Escorial, tanto en la disposición del conjunto como en la composición del claustro jónico, han inducido a pensar que toda la obra sea creación de Herrera.



Si abarcamos de una mirada el gran número de arquitectos que en toda la Nación inspiraron sus obras en las doctrinas de aquel maestro, vemos que el arte de la época se caracteriza por su unidad de pensamiento y por su vigor; y ello fue debido a la fuerza avasalladora de la personalidad artística de Herrera, y, sobre todo, a la influencia del establecimiento de enseñanza de donde salieron aquellos discípulos: la Academia de Matemáticas y de Arquitectura de Madrid.

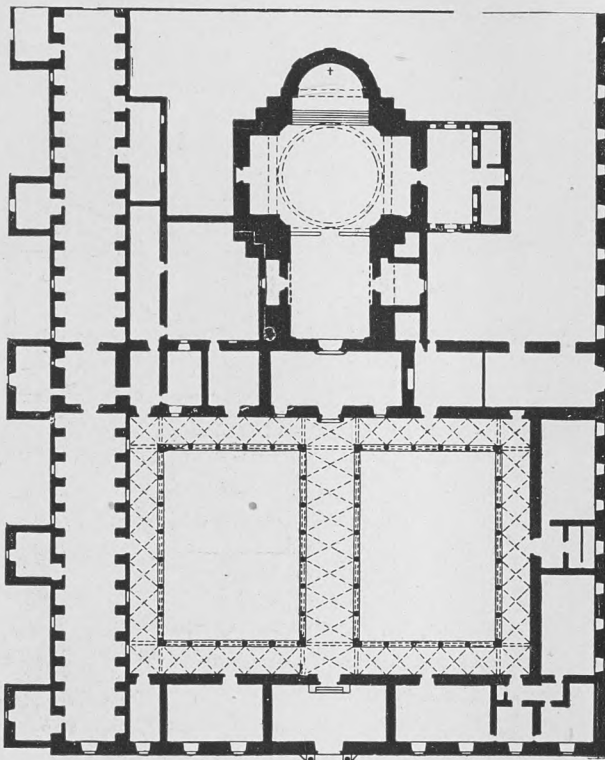


44. CÓRDOBA, PUERTA DEL PUENTE

47. La Academia de Matemáticas y Arquitectura de Madrid y la estética del arte español.—En 1582 se inauguró una escuela de arte en Madrid, a semejanza de la de Lisboa; Juan Bautista Labaña, Pedro Ambrosio de Ondériz y Luis Georgio, fueron los fundadores, y, por unanimidad, decidieron someterla a la alta dirección de Herrera. En septiembre de 1584 se celebró la solemne inauguración, encargándose Herrera de todos los trabajos preparatorios y de organización. El fin que se propuso la fundación, además de la educación me-

tódica de las sucesivas generaciones de arquitectos mediante conferencias, fue también facilitar la publicación de notables trabajos científicos con el auxilio del Estado, y así empezó Ondériz con una conferencia acerca de la «Perspectiva y especularia de Euclides», para cuya impresión concedió el rey, en 20 de mayo de 1585, doscientos ducados. El índice de las conferencias es muy instructivo para formarse idea del concepto científico del arte de construir que dominaba en aquel tiempo: Juan Tirufino hizo un estudio acerca de «Los cuatro libros de Euclides y las secciones de la esfera» (materia de esfera); Juan Cedillo, matemático de Toledo, trató la materia de senos, y Juan Ángel del tratado de Arquímedes y *De his quae vehuntur aquis*; mientras que Pedro Rodríguez Muñoz enseñó la materia de escuadrones y forma de ordenarlos, así como los principios de la aritmética y de raíz cuadrada. Ginés de Rocamora y Terraño, regidor de Murcia y procurador en Cortes, habló del tratado de la esfera y su trabajo fue publicado en Madrid en 1599; Tibulcio Sponagui (no Spanochi) y Cristóbal de Rojas enseñaron fortificación. En 1598 se publicó en Madrid la «Teórica y práctica de fortificación conforme a las medidas y defensas de estos tiempos», repartida en tres

partes, por el capitán Cristóbal de Rojas, ingeniero del Rey nuestro Señor. También la estética de la arquitectura comenzó a florecer bajo el sol del favor real; hasta esta época, los únicos escritos conocidos acerca de la materia eran el de Diego Sagredo y una traducción de los libros de Serlio; y entonces escribió Francisco Lozano, alarife de Madrid, «Los diez libros de arquitectura de León Baptista Alberti», traducidos del latín en romance y dirigidos «al muy ilustre Señor Juan Fernández de Espinosa, tesorero general de S. M. y de su consejo de Hacienda, año 1582». Este libro es muy discutible desde el punto de vista de su estilo. Con ocasión de la fundación de la Casa de la Moneda en Sevilla (1570), publicó Juan de Arfe y Villafañe (nacido en 1535 ó 1524 en León,

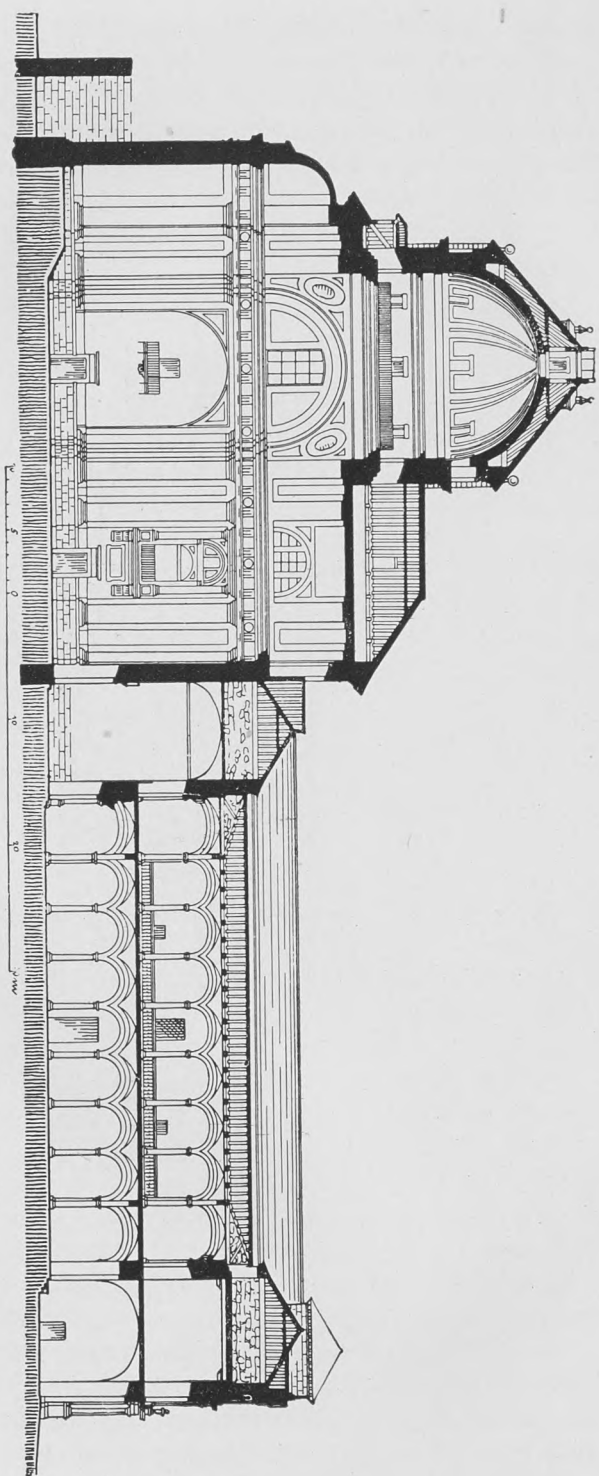


45. TOLEDO, HOSPITAL DE SAN JUAN BAUTISTA  
AFUERA: PLANTA

(Monumentos arquitectónicos de España)

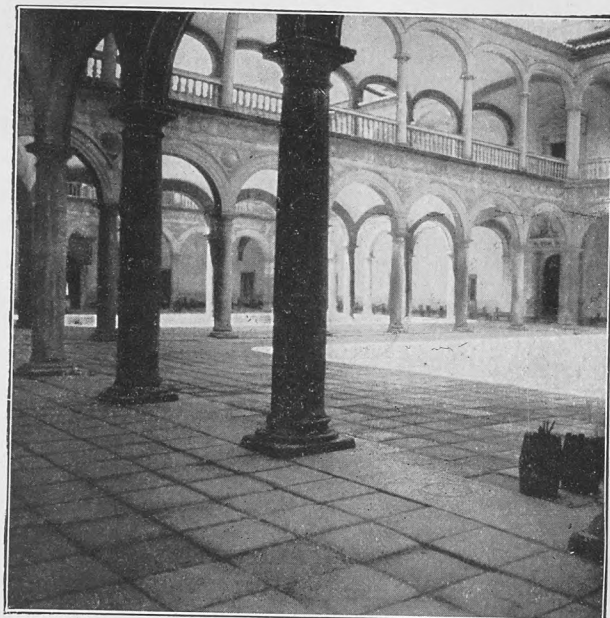
partes, por el capitán Cristóbal de Rojas, ingeniero del Rey nuestro Señor.

También la estética de la arquitectura comenzó a florecer bajo el sol del favor real; hasta esta época, los únicos escritos conocidos acerca de la materia eran el de Diego Sagredo y una traducción de los libros de Serlio; y entonces escribió Francisco Lozano, alarife de Madrid, «Los diez libros de arquitectura de León Baptista Alberti», traducidos del latín en romance y dirigidos «al muy ilustre Señor Juan Fernández de Espinosa, tesorero general de S. M. y de su consejo de Hacienda, año 1582». Este libro es muy discutible desde el punto de vista de su estilo. Con ocasión de la fundación de la Casa de la Moneda en Sevilla (1570), publicó Juan de Arfe y Villafañe (nacido en 1535 ó 1524 en León,



46. TOLEDO, HOSPITAL DE SAN JUAN BAUTISTA DE AFUERA: CORTE LONGITUDINAL  
*(Monumentos arquitectónicos de España)*

y muerto en 1595 ó 1603 en Madrid) (v. n.º 7), nieto de aquel orfebre alemán que había venido a España, el «Quilatador de oro y plata» (1572). En 1598 vio la luz una segunda edición, dividida en párrafos y con aclaraciones, breve, pero difícil de entender, del «Manual de todo el arte de la orfebrería», escrito, según palabras del autor, «con resolución y brevedad». Tan fundamental como su primer trabajo para una rama del arte, lo fue para toda la estética de su tiempo la obra terminada en Jaén en 12 de mayo de 1571, y publicada en Sevilla de 1585 a 87, titulada *Varia Commensuración*. El trabajo completo está dividido en: 1.º de la geometría práctica; 2.º de la medida y proporción del cuerpo humano, de los huesos, de los músculos y de los escorzos; 3.º del tamaño y forma de los diferentes animales; 4.º de la medida, proporción y adorno de los cinco órdenes de arquitectura que usaron los antiguos y de la proporción y forma que deben tener las piezas de platería de las iglesias. Al principio de este cuarto libro se ocupa del inventor de los cuatro órdenes, cuyas obras imitaron los arquitectos de todo el mundo, y termina con una enumeración de todos los restos de antiguas construcciones que en España le eran conocidas. La obra constituye el monumento literario más brillante



47. TOLEDO, HOSPITAL DE SAN JUAN BAUTISTA DE AFUERA: VISTA DEL PATIO

del Cinquecento español. La «Perspectiva práctica», anunciada en la introducción de la *Varia Commensuración*, no llegó a publicarse. Publicó además un libro de Heráldica, y se cree que grabó las armas de la Nobleza de Andalucía.

Patricio Caxesi, procedente de Arezzo, en la Toscana, pertenece también al número de los artistas escritores, y pasó toda su vida en España, adonde el destino le había conducido desde su juventud. Trabajó como pintor, con Rómulo Cincinati, en el Palacio de Madrid (1568 a 1570), y parece probable que edificara, en la misma capital, la iglesia del Hospital de los Italianos, concluida en 1598. En 1593 publicó «La Regla de los cinco órdenes de arquitectura» de Jácome de Vignola, y añadió al libro 13 dibujos de portadas romanas célebres, del Renacimiento, que no figuran en el original italiano. De la obra se publicaron cuatro ediciones. En 1612 pintó Caxesi en El Pardo, donde murió en agosto del mismo año, de un ataque de apoplejía, y fue enterrado el 14 de agosto en San Felipe el Real. Su hijo fue el célebre pintor Eugenio Caxesi.



Miguel de Urrea publicó, en 20 de mayo de 1582, una traducción, cuya falta de claridad excede en parte a la del original, de los 10 libros de Arquitectura de Vitruvio: «M. Vitruvio Polión de arquitectura, dividido en 10 libros, traducidos del latín en castellano por Miguel de Urrea arquitecto; y sacada en su perfección por Juan Gracián, impresor, vecino de Alcalá. Dirigido a la S. C. R. M. del Rey Don Felipe, II de este nombre, nuestro Señor. Con privilegio. Impreso en Alcalá de Henares por Juan Gracián, año MDLXXXII».

También Francisco de Praves (1586 a 1637) se dio a conocer, más que por su actividad como constructor, por la traducción de Palladio. Los gastos que ocasionaron estas publicaciones los sufragó la recién fundada Academia, que, con su creciente importancia para la vida intelectual española, se fue poniendo cada vez más de moda; ricos mecenas la dotaron con esplendidez, y los hombres más célebres de la nación asistían frecuentemente a sus conferencias. Entre sus miembros citaremos todavía a Bernardino de Mendoza, embajador de España en Francia, el conde de Puñonrostro, Francisco Arias de Bobadilla, el marqués de Moya, el conocido pintor Francisco Pacheco, el comendador Tribulcio Spanochi y Juan de Herrera, «el arquitecto de celebridad mundial que sobresalió especialmente en las matemáticas». El sucesor de Herrera fue también aquí Juan Gómez de Mora; pero la estrella del favor real pronto empezó a declinar, a consecuencia de lo cual se limitó el número de profesores y escasearon los fondos de reserva; pero subsistió, sin embargo, la Academia, todavía bajo Felipe III y los primeros años del reinado de Felipe IV.

48. **Francisco de Holanda.**—Además de estos profesores nacionales, ejercieron gran influencia en el arte español los escritos del portugués Francisco de Holanda, desde que fueron traducidos al castellano por Manuel Denis, en 1563. La importancia de su obra consiste en el perfecto conocimiento del arte antiguo que denotan sus escritos y en las excelentes ilustraciones, dibujos en negro y blanco, y, por vez primera, dibujos a pluma sin contorno. El rey Juan III envió a Roma a Francisco de Holanda, quien formó parte de aquel círculo de escogidos artistas que se agruparon en derredor del papa Paulo III y de Miguel Ángel. Sus conversaciones con el infante D. Luis de Portugal y con el pintor y arquitecto Blas Perea le indujeron a publicar algunos *Diálogos* del sacar del natural, y en Portugal, *El Libro de la pintura antigua*, en cuya parte primera trata de las reglas de la pintura, con dibujos explicativos, y en la segunda de las creaciones más notables del arte, especialmente en la antigüedad. En sus *Diálogos* aparecen, en relación con el mismo y con otros profesores, todas aquellas personas que durante su permanencia en Roma o durante sus viajes tuvieron trato con él: como Miguel Ángel y su amiga Vittoria Colonna, la condesa viuda de Pescara, Miser Ambrosio, Lactancio Tolomeo, su amigo íntimo, el caballero Zapata y Julio Clavio. Probablemente el contenido de los *Diálogos* se funda en conversaciones sostenidas realmente en casa de Vittoria Colonna. Sus obras restantes, *Loores eternos* (1569), *Amor de Aurora*, *Ideales de Homem* y un *Tratado acerca de un acueducto, Fábrica qua fallece a cidade de Lisboa*, contienen noticias muy interesantes para la historia del Arte.

49. **Importancia de Herrera para el arte español.**—El juicio acerca de las creaciones de Herrera oscila, desde muy antiguo, según las ideas artísticas de la época, y lo mismo sucede con la importancia de su obra para el arte español. Lo que para unos es majestuosa grandeza y seriedad avasalladora, en las obras de Herrera, es considerado por otros como tosquedad y rudeza del conjunto, así como poca perfección en los detalles; llaman unos sequedad, falta de imaginación, pobreza y frialdad, lo que otros ensalzan como severidad, proscribiendo todo adorno sin contemplación, seriedad y grandeza. Para unos, es Herrera una manifestación individual solamente, un paréntesis caprichoso en la historia del Arte; es para otros el producto natural de su tiempo, es el artista que supo unir las teorías de Vitruvio con el espíritu de su siglo y con el carácter de la sociedad española de aquel tiempo; es en fin una de esas piedras angulares que se alzan en la vida de la Humanidad en que los pareceres se dividen en pro y contra. Entre juicios tan diversos, ocurre preguntar cómo fue que este artista único pudo imprimir a todo el arte de su tiempo el estilo de su personalidad. Sobrepujó tanto Herrera a todos sus contemporáneos, incluyendo a la juventud, que exceptuando solamente algunos de sus discípulos, no ejercieron influencia de ninguna clase en el desarrollo del arte español. En suma: ¿qué es lo característico, lo peculiar de su arte, cuál es su significación en la historia del arte español?

La base de todo progreso artístico es la *ley del cansancio de la forma* (1), y esto trae consigo que el desarrollo artístico de todos los tiempos y de todos los pueblos fluctúe de un extremo a otro. La Humanidad busca una nueva forma, y, una vez hallada, la perfecciona más y más hasta su completo desarrollo; al período de investigación y de perfeccionamiento sigue el del dominio, cada vez más completo y seguro, y la combinación más hábil de las formas creadas, hasta que, finalmente, hay que recurrir a la repetición y amontonamiento de las mismas, al tratar de ampliar el léxico de formas hasta entonces conocidas para crear otras nuevas en obras de arte que sobrepujen a las precedentes. Pero, en cuanto los artistas sienten que una exaltación mayor de lo existente es imposible, la misma ley psicológica antes mencionada del cansancio de la forma, que había servido de base al desarrollo continuado de todo el estilo, hasta su máximo grado de refinamiento, obliga a abandonar el camino seguido hasta entonces y a buscar la verdad por otro nuevo, en opuesto sentido. A la alegría más desenfadada y la libertad sin límites sucede la ascética negación del mundo. El plateresco había reunido como en un ramillete, armónicamente, el esplendor mahometano y su gracia fascinadora, con la aspereza del misticismo gótico septentrional

(1) N. del A.—*La ley del cansancio de la forma* (Das Gesetz der Formermüdung) no es sinónima de *ley de las decadencias*, pues a esta última expresión va unida la idea de un descenso o ruina, mientras que la expresión del autor se refiere a la *ley psicológica* en virtud de la cual la Humanidad, en el transcurso del tiempo, llega a sentirse saturada del empleo de las diversas formas artísticas, y, en su consecuencia, crea otras nuevas; no es, pues, *el cansancio de la forma* el resultado de una fuerza puramente destructiva, sino el fundamento u origen de todo proceso artístico, sin lo cual no se concibe ningún progreso, ni podría verificarse la transformación y perfeccionamiento de las formas artísticas. El hombre se cansa de emplear siempre las mismas formas y crea otras nuevas, y este proceso es el que expresa el autor con *cansancio o fatiga de la forma*.

y la manera greco-romana, introducida por artistas italianos. A las formas libres y fantásticas del plateresco, nunca alcanzadas por ninguna otra dirección artística, hubo de seguir el retroceso a la sencillez y severidad más absolutas. El empleo de la ornamentación más rica, que se perdía en detalles de delicadeza suma, era la finalidad del arte plateresco; Herrera, por el contrario, desterró implacable todo adorno a favor de una disposición del conjunto de grandes trazos, en el más alto sentido. Con la unidad nacional y la reconquista del territorio se transplantó a suelo musulmán el concepto del mundo cristiano septentrional, y el acuerdo resultante de la unión de las dos razas halló su más clara expresión en el estilo plateresco. Con la conciencia nacional más y más fortalecida, en armonía con la transformación política y social de los vencedores castellanos, cambiáronse también los puntos de vista artísticos, y el nuevo arte se abrió paso. Todo lo extranjero, lo africano, se trató de hacerlo desaparecer, porque recordaba a los españoles, orgullosos de su ortodoxia, los tiempos de sumisión bajo el poder del Islam. Del conjunto de estados destrozados por las discordias civiles, formaron Isabel y Fernando, con ayuda de la Iglesia, una confederación constitucional poderosa; bajo Carlos V y Felipe II, España llegó al más alto grado de su poderío exterior, el primero del mundo; mientras en el interior se desarrollaba paso a paso, hasta la realización de un Estado soberano cuyo Jefe reunía en una sola persona la corona espiritual y la temporal. La mirada de los españoles se había extendido más allá de las fronteras de la patria, el alma nacional se dibujaba cada vez con más firmeza. El gusto por el brillo exterior había permanecido el mismo y sólo había cambiado por completo la interpretación del concepto del esplendor. Los más grandes problemas habían cabido en suerte a esta generación, pobre en verdaderos talentos; pero he aquí que surge en el cielo artístico un hombre, a quien la providencia había dotado desde la cuna con todas las condiciones necesarias para sobresalir en aquel tiempo. Descendiente de distinguida familia, creció Herrera en un medio que, desde pequeño, despertó en él el amor al Arte. Los dones de la riqueza los aprovechó Herrera para apropiarse la más esmerada educación humanista de su tiempo, mientras que, al propio tiempo, su débil salud le preservó de los esparcimientos y extravíos juveniles. Sus viajes como acompañante del heredero del trono le permitieron conocer los tesoros artísticos y la cultura de otros Estados, y más tarde siguió hasta Yuste al emperador cansado de la vida, y permaneció fiel a su lado hasta la muerte. Además, estando ya en posesión de una vasta cultura y un gran conocimiento del mundo, tomó de profesor a uno de los artistas más adelantados de su tiempo y conocido matemático, que había sido discípulo de Miguel Ángel; actúan, pues, las ideas artísticas de los más célebres arquitectos italianos sobre el hombre ya formado y maduro. Así superó Herrera, con su gran caudal de conocimientos, todos los que podían ofrecérsele en los límites de su círculo, adelantándose en mucho a la cultura de su tiempo. Como consumado erasmiano, sentía una incondicional admiración por la antigüedad, y sólo en la pureza clásica vislumbraba la finalidad de todo arte. Motivos como el que trata de justificar la elección del orden dórico para la iglesia, y el



trabajo de los sillares en la cantera, son ciertamente para aceptarlos con la mayor reserva, puesto que, de lo que se trataba, en realidad, era de hacer asequibles al monarca, presa de toda clase de prejuicios, las nuevas ideas. Pero el canon no era sagrado para él, no era el objeto mismo; mientras al *pintor y escultor* Miguel Ángel, le condujo a sus personalísimas creaciones el *no querer ir detrás*, la busca de nuevas e ingeniosas formas y el consciente apartamiento de la tradición; por el contrario, procuraba el *arquitecto Herrera* mantenerse dentro de las reglas clásicas con tanto rigor como le permitía el asunto; pero involuntariamente, sin notarlo él mismo, venció, dentro de sí, el artista al hombre de ciencia; Vignola se convirtió en Herrera entre sus manos; sobre los fundamentos clásicos creó un estilo nuevo, puramente personal, reuniendo en su arte las tendencias de Miguel Ángel y de Palladio. Grandeza y carácter, hábiles efectos de contraste, y acomodación de sus obras con los alrededores, caracterizan sus obras. En oposición a la tantas veces echada en cara aspereza o dureza de su arte, está un perfilado delicado que llega hasta los límites de lo técnicamente posible. Si se compara la Catedral de Valladolid con el Patio de la Lonja de Sevilla; el exterior del Escorial y su iglesia con el Patio de los Evangelistas; el mismo interior de la iglesia con el altar mayor y los sepulcros, o, finalmente, su arquitectura granítica exterior (del Escorial) con las creaciones artístico-industriales del interior, ejecutadas en madera, se verá que en todas sus obras supo hallar el artista la forma de expresión correspondiente y convincente, tanto en el proyecto como en la realización, y se esforzó siempre por conseguir la verdad en lo concerniente al aspecto técnico y al formal del asunto. En la Catedral de Valladolid creó la forma fundamental de iglesia católica, con la rigidez del dogma. El poder político del clero secularizado, la negación del mundo que enseña la doctrina católica, la reunión de todos los creyentes alrededor de un centro inaccesible que irradia desde la altura, toda la lógica organización de la iglesia del Estado, teóricamente republicana, pero, según los hechos, de severidad ilimitada, han cristalizado aquí en piedra. El destino del edificio sevillano era puramente mundano. Los ricos comerciantes del primer mercado del mundo necesitaban un edificio para sus diarias reuniones; las grandes salas que se agrupan en derredor del patio debían proporcionar abrigo a los comerciantes contra los rigores del clima andaluz, darles sombra y aire fresco. Todo en esta construcción respira riqueza, alegría y exuberancia de vida. Respondiendo a la verdadera y sólida riqueza, ésta se presenta concentrada en el interior, mientras que el edificio, exteriormente, a la vista del mundo, nos ofrece una sencillez elegante, evitando a toda costa todo detalle que pueda llamar la atención.

Un aspecto muy diferente nos ofrece El Escorial, teniendo en cuenta el destino de cada una de sus partes: en el exterior se refleja la seriedad solemne, que viene a ser como la representación de cierta inaccesible grandeza y tranquilidad de su fundador, quien, ni en los momentos de mayor excitación, descubrió sus pensamientos, ni con una palabra pronunciada antes de tiempo, ni con un gesto de su rostro, ni por el tono de su voz. Es la vestidura del hombre de hielo que trató de dirigir desde allí el tinglado de los dos mundos, como si



fuera un teatro de muñecos; que en completa invisibilidad se retira cada vez más del mundo, y sólo con la pluma decide acerca de la suerte o desgracia de muchos miles, sin sospechar las fatídicas consecuencias que acarrearán sus órdenes. Parece como si aun hoy se adelantase él mismo hacia nosotros por aquellos desnudos pórticos, pálido, como Tiziano le pintó, con su negro vestido sin adornos, calado el alto sombrero, con su mirada fatigada, recelosa y apenada, severo al par que dolorido, y murmurase, como en otro tiempo, con ojos entornados, a los que, temblando, se arrodillaban ante él: «Tranquilizaos». Pero El Escorial no es sólo el centro representativo de la Monarquía española de Felipe II; es también el panteón de la familia del más poderoso dominador del mundo. El majestuoso reposo de la eternidad nos rodea en la iglesia conmemorativa, y de ahí la grandeza de su expresión, elevada más allá de todo lo existente; de ahí el evitar todo adorno perturbador que recordase la inestabilidad de las cosas terrenas. La catedral de Valladolid, destinada a una numerosa comunidad de fieles, es el prototipo más completo de iglesia procesional católica, con su gran desarrollo en longitud y las capillas que la circundan en todo su rededor. En la iglesia del Escorial, destinada para el monje real, está la parte reservada, elevada sobre la comunidad de los fieles, en forma de tribunas o galería alrededor de la iglesia. El pensamiento fundamental de la iglesia real está aquí por vez primera expresado lógicamente. Junto a la iglesia está la vivienda regia, una celda que Felipe II eligió como monje, no como rey, de donde pudiese llevar a la tumba sus cansados miembros; el piso enladrillado, las paredes blanqueadas con su zócalo de baldosas y los pocos cuadros escogidos y objetos de arte, acusan la pobreza buscada por el monje-rey, que había renunciado a todo esplendor después de haber gustado la vida hasta las heces y quiso terminar sus días como simple mortal, no como portador de las mayores dignidades.

El gran Patio de los Evangelistas, rodeado de magníficas arcadas, con su elegante fuente que brota de un lecho de flores severamente estilizado, que simboliza la sosegada vida del clero, nos ofrece un aspecto bien diferente, tanto en el proyecto de conjunto como en los ricos detalles, cuyo perfilado alcanza el límite técnico que impone un material de grano grueso. La pureza del material y la verdad determinan los diferentes perfilados del interior y del exterior, de la madera y del granito. Particularmente característicos, para el efecto y realce de la construcción en su forma artística, son los guarnecidos de los vanos, con sus antepechos y dinteles en resalto, forma que aparece en todos sus edificios. Maneja Herrera con extraordinaria habilidad el contraste de superficies ricamente decoradas y superficies sin adorno de ninguna clase, de sombras profundas y muros lisos sin saliente alguno, de espacios oscuros que agobian y de otros claros y altos que elevan el espíritu (anteiglesia e iglesia), de vigorosos y de delicados perfiles, de modo que unas partes hacen resaltar el efecto de las otras. La seguridad con que utiliza Herrera las ilusiones ópticas lo coloca al lado de Miguel Ángel y a su misma altura; con el empleo magistral de escalas diferentes evita que se pierda la vista en el espacio, como sucede en San Pedro de Roma, y que, aun lo más grande, aparezca pequeño y vulgar. Así le sirven todas las

artes, todos los medios para el fin único: Carácter y Verdad, expresado en el más alto sentido, según la concepción de Semper. Cuando Felipe II vio la Cartuja de Miraflores, con sus monumentos exuberantes de ricos detalles y de inspiración, dicen que exclamó: «No hemos conseguido nada con nuestro Escorial.» Y sin embargo, fue él precisamente quien borró de los planos todo lo que de manera alguna recordaba el lujo y el adorno. Ahora cada uno juzgue, según su sentir, si se ha echado en cara a Herrera con justicia la sequedad y pobreza de sus concepciones. Sólo cabe preguntar si la imitación y transformación de los mismos ornamentos procedentes de la antigüedad, más y más repetidos, por que se caracteriza el Renacimiento, exige más ingenio y fantasía que la intencionada renuncia a todo adorno.

El plateresco hubo de ceder a la manera clásica de adonar, pero a su vez no se trataba sino de otro nuevo adorno. Herrera libró a España de las reglas; puso, en lugar de la decoración, el sentimiento, la impresión, el individualismo; pero, en último término, las convicciones y las creencias, prisiones son que acaban por ahogar el desarrollo de la personalidad; Herrera no logró sobrepujar las obras de su juventud, y sólo algunos de sus discípulos hicieron pequeños progresos, siguiendo los derroteros por él marcados para el arte, en el sentido de mayor libertad y riqueza ornamental.



### CAPÍTULO III

## EL PASO DE LA SEVERIDAD CLÁSICA DE HERRERA A LA LIBERTAD BARROCA

50. Francisco de Mora.—51. El crecimiento incesante de las deudas del Estado y la política económica de Felipe II y Felipe III.—52. El malestar social y empobrecimiento del país.—53. La expulsión de los moriscos.—54. Reflejo de la decadencia económica sobre el arte del tiempo de Francisco Mora.—55. La liberación paulatina de las reglas clásicas. La tendencia desde Herrera hacia el italianismo.—56. Los herrerianos.—57. El Ochavo de la catedral de Toledo y la escuela toledana.—58. Domenico Theotocópuli (el Greco).—59. Jorge Manuel Theotocópuli.—60. Juan Bautista Monegro.—61. Gaspar Ordóñez.

50. **Francisco de Mora.**—Francisco de Mora (nacido en Cuenca y muerto en Madrid en 19 de agosto de 1610) trabajó mucho tiempo al lado de su profesor y jefe, Herrera; pero, como la salud de éste iba debilitándose cada vez más, hubo de limitarse a ejercer la alta inspección de los trabajos, encargándose su discípulo de trasladar al papel sus ideas con arreglo a detalladas explicaciones del maestro, de modo que estas obras llevan el sello de su arte propio y no se diferencian por el estilo de los proyectos anteriores. En estos trabajos comunes a los dos artistas no se trataba de grandes construcciones de nueva planta, sino de las obras ordinarias propias de su cargo. En 11 de mayo de 1587 encargó Herrera el Alcázar de Segovia y la dirección de las nuevas construcciones en Uclés; en 1589, El Escorial, y en 7 julio 1591 recibió Mora el nombramiento de maestro mayor del Alcázar de Madrid y del Pardo. Durante el largo tiempo en que maestro y discípulo colaboraron, Mora se apropió el estilo de Herrera, siendo designado de antemano para sucederle. Fue arquitecto de Felipe II y del III, y, como distinción especial, se le nombró aposentador de Palacio; mas como el artista se vio muy solicitado por multitud de encargos, hubo de tomar un auxiliar, Pedro Gutiérrez Ramírez, en este honroso puesto que ocupó antes que él Herrera y más tarde Velázquez. Hasta el fin de su vida pudo cumplir Mora su cometido en la plenitud de sus facultades, y permaneció siempre fiel a las doctrinas de su maestro, aun después de asumir la dirección de las obras; sin embargo, muestran sus construcciones, a pesar de su perfilado y contornos severos y sencillos, cierta tendencia hacia una mayor libertad y riqueza, con una distribución del ornato siempre sobria. Además tuvo Mora que concluir los edificios comenzados por



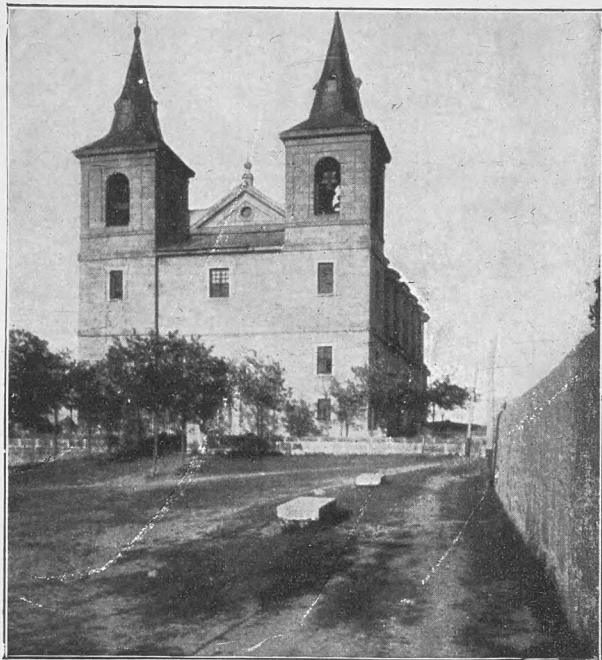
Herrera; en El Escorial hizo las dos Casas de Oficios y la Casa de la Compañía, que forman los pequeños cuerpos accesorios que se adosan al palacio por su frente norte. El proyecto, en sus rasgos principales, era de Herrera; la disposición de la planta de estos edificios, de pura utilidad, no ofrece ningún interés, y, para elevar todavía más la solemne severidad del Escorial por medio del contraste, esforzóse Mora, en la Casa de la Compañía, por conseguir un efecto más pintoresco y alegre, a modo de casa de campo. Dividió los muros de esta construcción de dos pisos por medio de pilastras y cadenas, y a la fachada sudeste le dio la forma de galería abierta en los dos pisos. El motivo paladiano, duplicado en el piso bajo, y las columnas jónicas del piso superior, correspondiéndose con las del inferior y colocadas sobre basamentos con una rica balaustrada entre ellos, sostienen la cornisa principal, y muestran que el artista llegó aquí a un ritmo más movido, en contraposición con la creación de Herrera. La fachada del sur del Palacio produce su efecto por la tranquilidad grandiosa que acusa un gigantesco muro, no animado por ninguna clase de saliente o adorno, y junto a él dispuso una rica galería con sus profundas sombras, creando, por medio del agrupamiento de las columnas, una intencionada movilidad. Eleva el efecto pintoresco del conjunto un gran estanque rectangular limitado por fuertes sillares de granito, que refleja la Casa de la Compañía y El Escorial, que sobresale por encima de ella.

Una libertad mucho más pequeña en la aplicación de las enseñanzas de su maestro Herrera, muestra de una manera notable el primer trabajo independiente de Mora: la iglesia del Escorial de Abajo (fig. 48). La construcción exterior acusa, de la manera más convincente y clara, la disposición interior de esta iglesia de cinco tramos, cubierta con bóveda de cañón seguido, rodeada de capillas y precedida de un vestíbulo flanqueado por torres cuadradas. Sobre el vestíbulo está el coro. Mientras el exterior es todo de granito, utilizó Mora la obra de sillería en el interior solamente para las pilastras, arcos y cornisas. En la disposición de conjunto, como en la forma de los detalles, se ve una estrecha imitación del Escorial, lo que induce a pensar en una influencia directa de Herrera.

En 1604 proyectó Mora el palacio del cardenal Lerma, favorito omnipotente de Felipe III. Pedro de Pedrosa, a quien al principio se encargó de este edificio, se limitó a la ejecución (hasta 1614) de los dibujos de Mora, y agrupó los distintos departamentos, muy hermosos por cierto, alrededor de un patio cuadrado rodeado de arcadas, de modo que desde todas las habitaciones se pudiese gozar de la vista del campo. Este palacio, muy parecido en sus formas al Escorial, con excepción del frontón curvo de la portada, sostenido por dos columnas dóricas, está en una media ladera, a cuyo pie, en la llanura, se extiende el parque con abundantes fuentes, y fue tenido por una de las mansiones señoriales más hermosas de toda España; pero, desgraciadamente, fue destruido por las tropas francesas. No se sabe si proceden de este artista o de uno de sus discípulos la iglesia de las Monjas Dominicas, unida al palacio por un paso cubierto, y la de Carmelitas Descalzas. Desde 1593 a 1596 construyó Mora en Valladolid el Convento de Comendadores de Santa Cruz, y además hizo algunos pequeños

trabajos en el Alcázar de Segovia y en el Palacio de Madrid. El claustro de San Felipe el Real, en Madrid, con sus medias columnas toscanas y entablamento arquitrabado, fue comenzado en 1600 y destruido durante la guerra de Sucesión (1718). Los primitivos planos de Andrés de Nantes los transformó completamente Mora; además construyó (1595 a 1596) el puente de la Piora en Madrid, que unía la plaza de los Caños del Peral y la Encarnación, y, en Valladolid, las iglesias de Portaceli y Descalzos Franciscos, e hizo los planos para la sala capítular del convento de San Bartolomé en Lupiana (1598), así como la capilla de San Segundo en Ávila, cuya

primera piedra se puso el 30 de marzo de 1595. Sus dibujos para el retablo mayor del Monasterio de Benedictinos de Monserrat en Madrid los ejecutó Esteban Jordán (1595 a 1597), escultor de Felipe II, que fue llamado a Toledo por el Greco, en 1587. En 1598 permaneció Mora en Málaga para hacer nuevos planos de la fachada norte y del coro de la Catedral. Después del incendio de 13 de marzo de 1604, recibió la orden para reconstruir El Pardo, donde estuvieron a su lado, como ayudantes, Antonio de Segura y, a su muerte, Diego de Sillero y Pedro García de Mazuecos. La capilla de Nues-



48. IG LESIA PARROQUIAL DEL ESCORIAL DE ABAJO

tra Señora de Atocha (1606), de una nave, rodeada de una tribuna para estandartes, adosada a la nave del convento de Dominicos del mismo nombre hasta el crucero, hubo de ceder su puesto a una construcción de nueva planta, todavía sin terminar. La fachada de esta iglesia, con su atrio rodeado de arcadas sostenidas por bajas columnas, y en cuyo centro se alzaba la estatua de la Virgen, fue una de las obras más notables del tiempo de Felipe II.

Todas las obras de Mora acusan un sentimiento más pintoresco y alegre que las de Herrera, pero sin negar que su arte fue un compromiso entre el italianismo y el herrerismo, que tenía su fundamento en la falta de un acentuado carácter propio; de todos modos no hay que olvidar que a Mora no se le presentaron ocasiones tan favorables para lucir sus talentos como a su antecesor. El decaimiento de la vida económica de la nación se dejó sentir bien pronto en la esfera del Arte, de modo que sólo con trabajo se terminaron las obras empezadas, y no se pensó siquiera en contruir otras nuevas.

51. El crecimiento incesante de las deudas del Estado y la política económica de Felipe II y Felipe III.—Al subir al trono Felipe II estaba ya la nación tan cargada de deudas a causa de la política de guerras y conquistas y del creciente lujo de la Corte, que se pensó seriamente por el gobierno en una bancarrota del Estado, y para evitarla, se trató de vender los Repartimientos de América; pero el emperador consiguió orillar este proyecto en interés de la Corona y de los indios, pues de otro modo los españoles emigrados a las colonias habrían quedado independientes, separados de la madre Patria, y los indios, considerados como esclavos, habrían sido explotados y aniquilados con más crueldad de lo que hasta entonces lo venían siendo. También hubo que renunciar al recurso de acuñar plata falsa para pagar con ella a los soldados, por la resistencia que las Cortes hicieron al proyecto, cuyos miembros temían por sus monedas de buena ley, y el rey no tuvo más remedio que conformarse con soportar las cargas heredadas de su padre. A fin de reunir las sumas necesarias para reclutar los soldados que, con sus victorias en San Quintín y Gravelinas, dieron a España la paz que necesitaba para su existencia, fue preciso recurrir a préstamos usurarios o a obligar a los ricos a que cediesen sus capitales a la Corona, sin otra garantía que la buena fe. Una Hacienda del Estado, en el sentido que hoy tiene esa palabra, no existía todavía en aquellos tiempos. Otros nuevos proyectos, como, por ejemplo, el arrendamiento de las salinas, para mejorar la situación financiera, al menos hasta compensar los gastos con los ingresos, tuvieron poco éxito, y al fin hubo que recurrir de nuevo a los impuestos directos y exacciones, para poder, al menos, defender las costas contra la escuadra turca. Al separarse los Países Bajos, que constituían una de las fuentes más ricas de ingresos para la Corona, se vio precisado el rey, cada vez más, a limitar sus gastos a los impuestos de Castilla. Ni el monopolio de la sal, ni los impuestos de exportación sobre la lana, el aceite, la seda, etc., ni la venta de destinos del Estado a los particulares, y de privilegios especiales a los pueblos, de los derechos de nobleza, honores, etc., ni la confiscación de los bienes de los comerciantes ricos contra intereses pagaderos por las rentas reales (medida que condujo a la bancarrota de los proveedores de estos comerciantes); nada sirvió para cambiar la situación; las deudas reales iban creciendo de año en año, hasta el punto que el presupuesto anual ya no bastaba para satisfacer los intereses. Entonces se apeló a otros recursos: el tipo de interés se rebajó a 12 por 100, y se determinó al mismo tiempo que todo el importe de los intereses pagados o acreditados por encima de este tipo a los acreedores del Estado, en virtud de contratos anteriores, debería ser restituído a la caja del mismo; pero, a pesar de esta medida, que no llegó a implantarse en todo su rigor, bajó mucho el valor del dinero, pues para obtener 1.000 ducados de renta era preciso entregar 24.000, y no 14.000, como hasta entonces había ocurrido. Mas al paso que el país se iba empobreciendo, agotado hasta el último extremo, la Iglesia iba aumentando sus riquezas, y los impuestos reales que tuvo que satisfacer fueron creciendo proporcionalmente. Felipe II sostenía guerras, no sólo en los Países Bajos, sino que también decidió apoyar a la Liga de Francia, y tenía en proyecto una expedición contra



Inglaterra; pero todas estas empresas exigían, no sólo grandes sumas de dinero, sino también de hombres, y, después de un final desgraciado, se dejaba sentir de manera terrible en toda la nación la falta de ambos elementos. Por fin les llegó la vez a los Grandes, que, exentos hasta entonces de las cargas del Estado, tuvieron que subvenir a la mayor parte de ellas. Felizmente, por aquel tiempo aumentaron los ingresos de las colonias; pero apenas el dinero había llegado a la Península, y aun antes, cuando ya estaba gastado en su mayor parte: de los 35 millones de escudos en oro y plata que pasaron la barra de Sanlúcar en 1595, ya no quedaba, en 1596, ni un real en Castilla. Cada año traía consigo la ruina del siguiente. Por las manos del monarca se ve pasar todo el oro que la posesión y tributación del mundo entero va reponiendo de año en año; pero sólo es una propiedad pasajera, y aunque, por otra parte, las fuerzas contributivas de la nación se han llevado a su último extremo, las arcas del Estado permanecen con todo vacías, a pesar de las mayores economías. La ruina de la Hacienda española en tiempos de Felipe II se debió, no sólo a las guerras que sostuvo, sino también a la situación en que la dejó su padre Carlos V. (L. V. Ranke: *Die Osmanen und die spanische Monarchie*.) Castilla iba agotando sus recursos de hombres y dinero para mantener bajo el cetro español a los Países Bajos y a Italia e imponer el catolicismo. Para mantener un partido en los demás países se pagaban pensiones, y así, el omnipotente ministro de Felipe III, duque de Lerma, tuvo que resolver un problema más difícil que el mismo Sully; él dio ciertamente la paz a la nación; pero lo que Felipe II había gastado en sus guerras empezó él a gastarlo en las disipaciones de la Corte, en aumentar su capital, el de sus parientes y allegados, y todo ello a costa del Estado. Para fundaciones piadosas llegó a dar hasta 1.152.283 ducados, y en las varias fiestas que se celebraron con motivo de bodas reales, gastó 300.000 y 400.000 ducados. La colección de piedras preciosas de Miranda era célebre; los caudales de Calderón crecían de una manera inaudita, y los sueldos de los empleados iban aumentando también. El intento de recoger la plata de las iglesias y de los particulares fracasó y se duplicó el valor de las monedas de cobre, con lo cual de todo el mundo vinieron a España grandes cantidades de este metal, desapareciendo en cambio el oro y la plata. Por fin, no se vio otra salvación que recurrir nuevamente a préstamos en el exterior.

52. El malestar social y empobrecimiento del país.—El pueblo español estaba dividido en hijosdalgo y pecheros; es decir, en libertadores y libertados: los hijosdalgo estaban exentos de todo impuesto, y no se les podía quitar por causa de deudas contraídas ni la casa, ni el caballo, ni la armadura, y, por el contrario, los pecheros, la parte trabajadora y agricultora de la nación, tenían que soportar todas las cargas; en cambio, puede decirse que estaban excluidos de ocupar los destinos del Estado. Así se comprende la aversión que poco a poco se fue cobrando al comercio y a la industria; en una palabra, a todo lo que significarse algún trabajo, tanto más cuanto que, desde que hubo paz en la Patria, se podía hacer fortuna con mayor rapidez y facilidad en las colonias y en las



campañas del exterior, lo que trajo por consecuencia que el lujo fuese creciendo considerablemente. Se procuraba con afán poseer rentas fijas a base de Ingresos Reales, que se aseguraban para la sucesión en la persona del Mayorazgo; después, los poseedores de estas rentas se veían elevados a la categoría de nobles, y despreciaban el trabajo que los había encumbrado. Desde que Felipe II erigió a San Lorenzo el grandioso monumento del Escorial, el orgullo de los Grandes y de los ricos consistió en construir conventos igualmente en sus posesiones, y el pueblo, que no tenía probabilidades de poder alcanzar la nobleza, rivalizaba en el deseo de entrar en uno de esos conventos para disfrutar de su vida sosegada, sin trabajo y libre de cuidados. Esta doble aspiración o tendencia hacia la nobleza y hacia la vida del convento; con otras palabras, el deseo de gozar de la vida, fue funesto para la nación, que se iba cada vez más alejando del trabajo. Se promulgaron severas leyes contra la exportación, con objeto de reducir los precios de los productos o mercancías dentro de la Patria; pero el resultado fue aniquilar la industria propia, y el comercio ( $\frac{5}{6}$  del interior y  $\frac{9}{10}$  del de Indias) pasó a manos de los Fugger, de los holandeses, italianos y franceses (1). La venta de los destinos del Estado dio lugar a una desvergonzada venalidad, corrupción que alcanzó a hombres como Lerma, Franchezza y Calderón, y a un despotismo por parte de los empleados que tuvo por consecuencia el aniquilamiento de la clase de agricultores y artesanos. Los ricos prefirieron gastar sus rentas al lado de la Corte, en Madrid, y así fueron perdiendo en importancia las ciudades provincianas. Ya en 1610 estaban establecidos en territorio español 160.000 extranjeros, que tenían en sus manos todo el comercio y la industria, mientras que los españoles, huyendo del trabajo, vivían en calidad de nobles, de frailes o de mendigos. Según Dávila, en el reinado de Felipe III existían en España 988 conventos de monjas, 32.000 frailes dominicos y franciscanos, y, solamente en los obispados de Pamplona y Calahorra, había 20.000 clérigos. Por otra parte, se habían enviado colonias españolas para luchar en Indias, Sicilia, Milán y Nápoles, y así se iba despoblando la nación, donde, por el contrario, se fue formando una creciente colonia de extranjeros que se apoderaron del dinero que quedaba, y después se volvieron a sus países de origen.

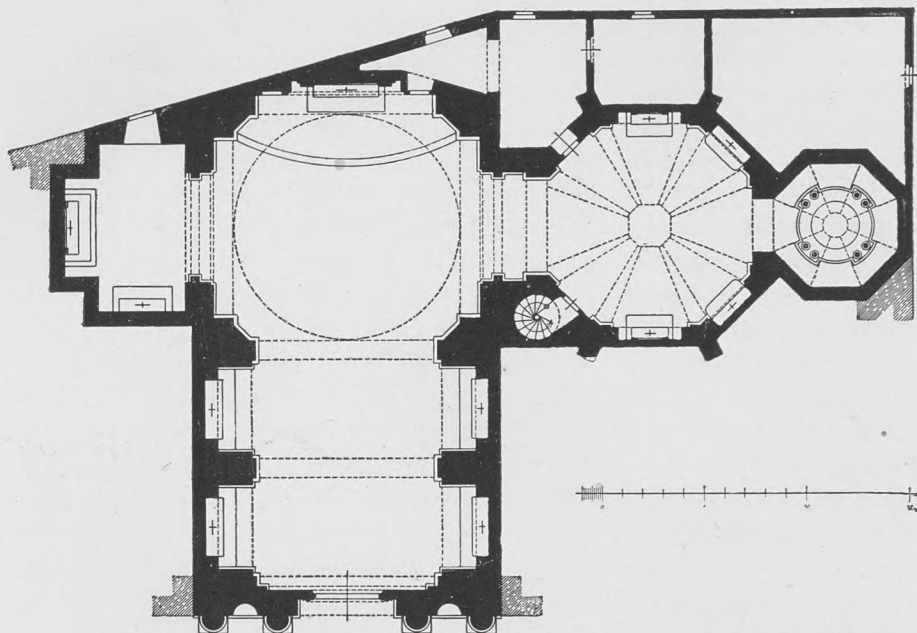
53. **La expulsión de los moriscos.**—Mientras el país se iba empobreciendo cada vez más, el lujo y la disipación de la Corte aumentaban bajo el reinado de Felipe III y sus sucesores, e impulsado éste por su omnipotente ministro (favorito) Lerma, se decidió a dar la orden de expulsión (11 de septiembre de 1609) del enemigo que vivía dentro del territorio español, del pueblo extraño dentro del propio, de los moriscos y judíos, que ambas ccasas eran una misma para los españoles de aquel tiempo. Estos pueblos jamás se habían sentido españoles, y las disposiciones de Felipe II, de 31 de diciembre de 1567, para que todos sus individuos, a partir de los tres años, aprendiesen la lengua española, fuesen

(1) N. del T.—Los Fugger eran una familia de ricos comerciantes de Augsburgo, que, mediante sus riquezas, ejercían una gran influencia internacional, viéndose solicitados por los monarcas de la época, y especialmente por el emperador Carlos V. En Madrid estuvieron establecidos en la calle del Fúcar, que de ellos tomó el nombre.

educados en una escuela cristiana, y que el pueblo entero, en el plazo de tres años, se convirtiese de africano en español, habían ya, en 1568, provocado un levantamiento, que sólo se pudo dominar poniendo a precio la cabeza de su caudillo Mahomed-Abén-Humeya, rey de Granada y Portugal, y de su sucesor Abdalla, que perecieron en una sublevación en su propio campamento. En 1571, D. Juan de Austria ahogó en sangre otro levantamiento, y transportó a los moriscos al interior del país; pero con todo eso siguieron sin ser españoles, y es más, se aliaban con todos los enemigos de la nación, hasta con los piratas, para librarse del yugo opresor, y así llegó a ser para España el asunto de su expulsión una cuestión de propia conservación. Con frecuencia se ha presentado esta medida como un acto de injustificada dureza, mediante el cual, ciertamente, hombres como Lerma habían adquirido inmensas riquezas, y que fue la causa principal de la decadencia española. Es lo cierto que las en otro tiempo fructíferas llanuras españolas fueron produciendo cada vez menos, pues, como se acaba de decir, la nación se iba despoblando a causa de medidas poco previsoras en este sentido; pero los moriscos ya no eran un pueblo progresivo; no eran, como los hugonotes expulsados de Francia, los portadores de nuevas fuerzas civilizadoras y de nuevas ideas, que fructificaron en los países adonde aquéllos se dirigieron. Los mahometanos, en otro tiempo, cuando todavía trataban los pueblos de Occidente con sus cruzadas y catedrales de conquistar el Cielo, dieron pruebas de su elevada cultura en sus construcciones llenas de alegría y de vida; pero después no han creado tampoco en su patria nuevos valores culturales, aparte de la correspondencia familiar y comercial. En España, por el contrario, después de su expulsión se desarrolló, precisamente en aquellas comarcas antes habitadas por ellos, el espíritu nacional con pujante brío, espíritu que se formó en estrecha unión con el neocatolicismo jesuítico, hasta alcanzar su más clara y sublime expresión en las creaciones de un Murillo: no es un hecho casual en la vida de la nación española la coincidencia de la aparición de «Don Quijote» con la expulsión de los moriscos.

54. **Reflejo de la decadencia económica sobre el arte del tiempo de Francisco de Mora.**—La creciente decadencia de la economía nacional no podía quedar sin consecuencias para el Arte: en tiempo de Felipe II, todavía se proyectaron obras de importancia; pero, bajo el reinado de Felipe III, fue preciso contentarse con acabar a duras penas las obras empezadas. El único campo de acción donde el arte podía mostrar su actividad, desde entonces, fue el de las fundaciones eclesiásticas y de las fiestas de Corte con sus cabalgatas, arcos de triunfo, etc., pues aun a los mismos Grandes que consumían sus rentas en Madrid no les estaba permitido construirse palacios que hiciesen sombra a los de los reyes. Como, por otra parte, la mayoría de las construcciones de este tiempo y del siguiente fueron arrasadas por los odios exaltados durante la guerra civil, y más tarde en la época del clasicismo, pretextando un sentido artístico purista, resulta que es muy difícil formarse idea exacta del arte de la época y del talento de los artistas, ya que son muy escasos los planos que se han conservado de sus

obras. Lo dicho puede aplicarse especialmente al sucesor de Herrera, Francisco de Mora, cuya primordial tarea fue terminar las obras de su maestro. Mora siguió las huellas de su predecesor con fidelidad, en lo que se refiere a severidad de los perfiles y contornos, siendo la disposición interior de sus obras sencilla y clara; pero, en cambio, se apartó de Herrera por su sentido para lo pintoresco y por la gracia que revelan sus creaciones. Las obras de toda la época se caracterizan cada vez más por una cierta tendencia hacia el italianismo, sobre los cimientos echados por Herrera. La interesante fachada de la casa del Ayuntamiento de Segovia, con sus columnas toscanas colocadas delante de las ar-



49. NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS DE VALLADOLID: PLANTA

(O. Schubert)

cadadas de medio punto del piso bajo, cuyo entablamento sirve de balcón para el piso superior, con las cadenas apareadas que acentúan la verticalidad en los dos pisos superiores, y las cuadradas torres que se alzan sobre los dos huecos exteriores, así como el templete del reloj y de la campana en el centro, demuestran, como pocas obras, que el artista se inspiró en el ideal de aquel tiempo, que tendía a conseguir efectos solemnes y de alegre magnificencia, pero sin salir del círculo de ideas del arte herreriano.

55. La liberación paulatina de las reglas clásicas. La tendencia desde Herrera hacia el italianismo.—Análoga influencia a la que ejerció Mora en el arte, le corresponde también a Juan de Nates, que construyó la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias en Valladolid (fig. 49), en los años de 1597 a 1606. Esta iglesia consta de una nave rectangular de dos tramos, con nichos laterales para



las capillas, sobre las cuales corre la tribuna en el primer tramo. A esta nave se adosa un gran espacio cuadrangular que se acusa al exterior por medio de una cúpula con un frontón triangular antepuesto a ella. Al costado derecho se adosan dos espacios octogonales coronados igualmente por cúpulas, en el segundo de los cuales está la imagen de la Virgen de los Dolores, obra de Juan de Juni. La Capilla se comenzó en 13 de febrero de 1701. Los pilares llevan pilastras compuestas adosadas, que se prolongan por encima de la lisa cornisa formando como arcos fajones; entre los pilares hay profundos nichos para altares, y, sobre ellos, correspondiéndose, los nichos de la tribuna. La iglesia está iluminada por la parte lateral superior. El cañón de la bóveda, las pechinas y las cúpulas están animadas con un ornamento lineal. Todo el encanto artístico de esta construcción está en la fachada de dos pisos con su frontón triangular, que abarca todo el frente (fig. 50). La idea fundamental de esta fachada presenta una gran semejanza con el proyecto de Herrera para la catedral de Valladolid: en un profundo nicho se halla la puerta principal, y sobre ella la imagen de la Dolorosa; a ambos lados, dos vigorosas medias columnas corintias se anteponen al muro, y a cada lado, en los entrepaños, hay nichos con las estatuas de dos apóstoles, obra de Francisco del Rincón. Las columnas sostienen un entablamento liso que corre sobre la portada sin interrupción ni quebradura, y que proyecta profundas sombras en los intercolumnios. En el piso superior se repite el mismo motivo, sin más diferencia que el nicho central está sustituido por una ven-



50. NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS, DE VALLADOLID: FACHADA

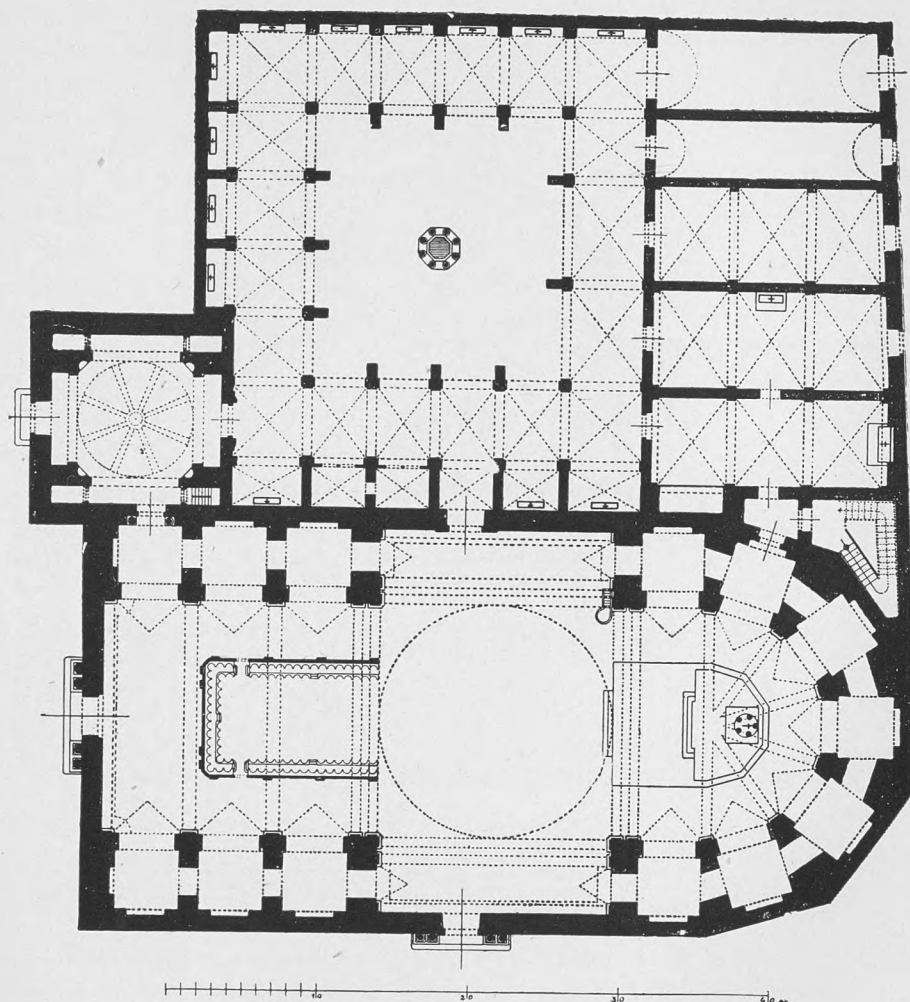


tana rectangular; las medias columnas son desproporcionalmente cortas, y aparecen como aplastadas. El entablamento también aquí es liso y seguido, y sostiene un frontón triangular, adornado por cinco elipsoides sobre el ático de coronamiento. En el tímpano del frontón hay un alto relieve con las armas del fundador, y en el de la portada, así como en el nicho central, hay puntas de diamante, motivo que más tarde fue muy empleado en la arquitectura española, y que, por vez primera, aparece en las obras de Nates. La bóveda de la iglesia es de época posterior. Juan de Nates es el primer discípulo de Herrera que transformó el clásico motivo de las columnas en armonía con cada caso especial, y corrió la cornisa principal, no solamente sobre el orden de columnas correspondientes, sino a lo largo de toda la fachada, siendo estos órdenes para él no más que una forma ornamental, que manejó a su capricho, con libertad barroca. Nates introdujo en el arte español dos nuevos elementos, que luego fueron muy empleados y modificados: las puntas de diamante y las cartelas con escudos de armas; toda su arquitectura es extraordinariamente vigorosa, los perfiles ricos y sus trazos seguros. El altar mayor es obra de Cristóbal Velázquez (murió el 13 de junio de 1616). Las obras de Nates muestran, pues, con más decisión que las de Mora, una cierta inclinación desde Herrera hacia el italianismo.

Juan Mas y Antonio Pujades, en su obra de la casa del Ayuntamiento de Reus (1601), de torpe estilo, pero de acertada distribución, fueron los primeros en romper con la tradición del sencillo frontón triangular como coronación de los edificios, y curvaron sus lados arrollándolos sobre sí mismos, colocando entre ellos escudos de armas, cartelas, lápidas, etc. La portada, con sus dovelas traspasando el arquitrabe y el friso, las pilastras almohadilladas y el frontón triangular interrumpido por un escudo de armas, recuerdan las creaciones de la escuela de Scamozzi. Mayor habilidad habían demostrado ya, en 1575, Andrés de Rivera, Diego Martín de Oliva y Bartolomé Santus en la casa del Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, así como en muchos altares, fachadas, etc., en la misma localidad.

**56. Los herrerianos.**—La iglesia parroquial de San Nicolás de Bari, en Alicante (fig. 51), es el edificio más característico de esta época de esfuerzos y luchas hacia la libertad en busca de nuevas formas, partiendo de las bases creadas por Herrera. En el corte de la figura 52 se ha suprimido el campanario, que no tiene importancia para el estudio de la disposición interior. La iglesia consta de una imponente nave con crucero y cúpula sobre el mismo, ábside poligonal y capillas en todo el contorno de los muros, unidas entre sí e interrumpidas solamente por el crucero. Sobre las capillas están las tribunas, y en las caras del crucero, lo mismo que en el muro de los pies de la nave sobre la portada principal, éstas se han sustituido por balcones sostenidos por vigorosas consolas. La seriedad imponente que alienta en el Escorial se manifiesta también en este magnífico salón, cuyo único adorno lo constituyen los elementos arquitectónicos, el encasetonado de la cúpula y las juntas blancas de los sillares de granito (fig. 52). En los vanos de medio punto y en la cornisa se ha prescin-

dido de toda clase de adornos de molduras, y la impresión que produce su interior es debida a la elevación de las proporciones en sentido de la altura, que recuerdan las del estilo gótico, para cuyo fin el artista dio a las pilastras dóricas una esbeltez no acostumbrada, al mismo tiempo que empleó las formas clásicas con libertad. Altas y estrechas ventanas en los lunetos ojivales, así como las

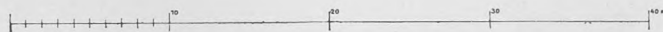
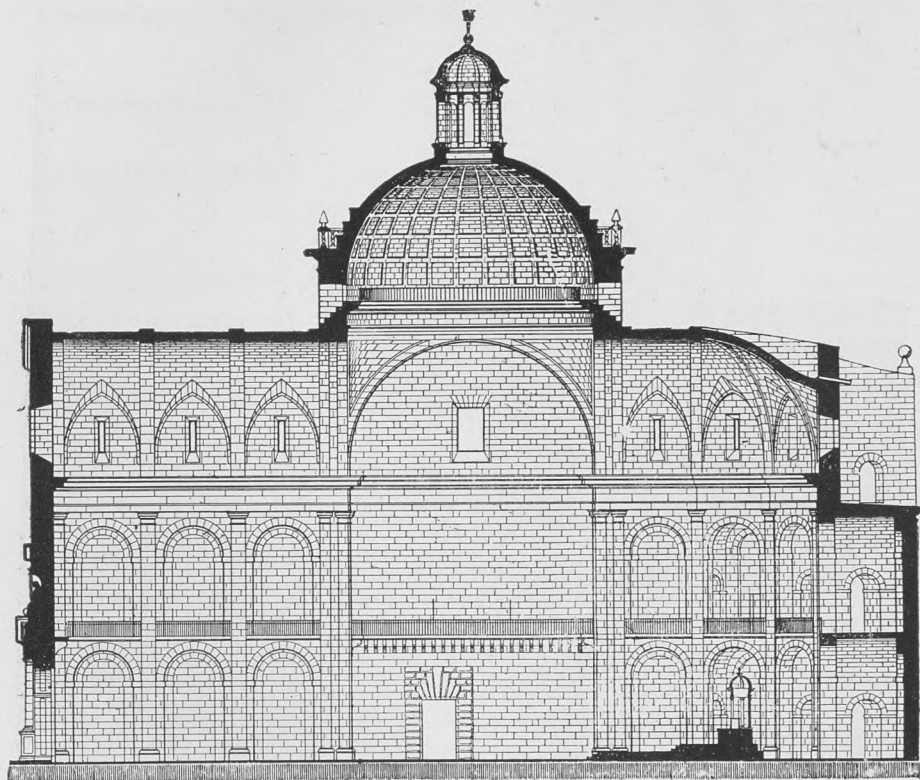


51. SAN NICOLÁS DE BARI EN ALICANTE: PLANTA

(O. Schubert)

grandes ventanas en los tres muros de cerramiento de las naves y las ocho de la linterna, dan a la iglesia una luz tranquila, casi cenital. En el presbiterio está el altar mayor, de forma de cimborrio y elevado sobre el nivel del suelo. La linterna está dividida por medio de pilastras con capiteles muy originales. El coro, rodeado de un alto muro, está situado frente al altar mayor, y, como ordinariamente, en el centro de la nave. Los muros de la iglesia son lisos, animados sola-

mente por las líneas de las juntas y por una sencilla y vigorosa cornisa, que sigue la curva de los contrafuertes y lleva en los extremos adornos de bolas. En estas tranquilas superficies se hallan abiertos los ingresos para la nave longitudinal y para el crucero. A los lados de la portada de medio punto hay columnas (dos a tres) dóricas sobre altos basamentos que sostienen la cornisa y el frontón triangular (con sus adornos de bolas), que está interrumpido por un



52. SAN NICOLÁS DE BARI EN ALICANTE: CORTE

(O. Schubert)

nicho esférico con la estatua del Santo Patrón, adornado con pilastras laterales y otro frontón triangular. Las ideas esbozadas en Reus adquieren aquí un magnífico desarrollo. Al costado izquierdo de la iglesia se adosa un claustro con las sacristías, escaleras para las tribunas, sala capitular y departamentos accesorios diversos. Rebasando un poco la línea del frente principal, y junto al claustro, hay una pequeña iglesia parroquial de planta cuadrada. Empezó la construcción en 9 de marzo de 1616 y terminó en 5 de diciembre de 1637. Al elevar, en 1600, la iglesia a la categoría de colegiata, se planeó en seguida una nueva construcción en armonía con su nuevo destino, y cuyo proyecto procede probablemente de Agustín Bernardino, maestro mayor del Capítulo; pero sólo se

sabe con seguridad que, en 1613, empezaron los trabajos preliminares, replanteo de la obra, etc.; que el 9 de marzo de 1619 tuvo lugar la solemne ceremonia de colocar la primera piedra, y que Bernardino trabajó en la iglesia hasta su muerte. Los sucesores se sujetaron estrictamente a los planos primitivos, y fueron: Martín de Uceda, de Vizcaya (murió 10 marzo 1630), después Miguel Real, de Alicante, y Pedro Guillén, de Esi-Huda. En 5 de diciembre de 1637 estaba terminada para el culto la nave hasta el crucero. Guillén murió al comenzar la cúpula (17 de febrero de 1658); el 6 de marzo de 1658 puso Miguel Real la primera piedra para el coro y terminó él mismo la iglesia en 31 de octubre de 1662. La portada es obra de Martín de Uceda (1627). De Pedro Quintana proceden la sacristía, que se terminó antes que la iglesia, y el campanario dórico. Caveda atribuye todo el proyecto de San Nicolás de Bari, en Alicante, a Joanes de Mugagueren y pone su construcción en el año 1613. Este mismo maestro construyó, en el estilo del Renacimiento, la cúpula, la cubierta y la terminación de la torre de la catedral de Segovia, desde 11 de septiembre de 1615 hasta 1620; pero la diferencia de fechas (1616 a 1637) y la distancia a Segovia no abonan este aserto; por otra parte, a las demás obras de Mugagueren les falta todo carácter propio.

Se desconoce quién fuera el autor de la capilla mayor del convento de Franciscanos en Baeza, y la hermosa impresión que causa proviene, lo mismo que en la obra de Bernardino, de la esbeltez de las doce columnas, contraria a todos los cánones clásicos, que animan los cuatro muros y ángulos de esta espaciosa iglesia.

La Chancillería de Valladolid es una modesta construcción de dos pisos, cuyos dos ejes extremos se elevan en forma de torres, mientras que de los tres sistemas centrales, el del medio se acentúa como portada, por medio de un frontón con escudo de armas. La portada y la gran ventana del piso superior del mismo eje tienen anchas y vigorosas guarniciones, con orejetas en los ángulos. En esta portada hay una pequeña puerta con guarnecido independiente y como incrustada en el fondo del nicho. El resto del muro está animado por medio de robustos sillares. El motivo de la portada se duplica, pues, para reforzar el efecto. Se desconocen la fecha de la construcción y el nombre del artista.

También se ignora el nombre del arquitecto de la iglesia conventual de San Francisco, de Vitoria. La hermosa fachada lateral de tres pisos, adornada con columnas, de la iglesia parroquial de Gumiel de Izán, en el obispado de Osma, la terminaron, en 1627, Bartolomé de Herrada y Pedro Díaz de Palacios. Entre las columnas corintias (ocho abajo, seis y cuatro arriba) hay nichos con las estatuas de los Evangelistas y Virtudes, la Asunción de María y su Coronación. La tiara, con las llaves cruzadas, forma el remate superior de esta magnífica fachada.

57. El Ocho de la catedral de Toledo y la escuela toledana.—La situación política, los apuros pecuniarios cada vez mayores de los reyes y el aumento de la riqueza de la Iglesia, explican que la importancia del Primado de las Es-



pañas fuese también cada vez mayor para el Arte. Un sobrino del omnipotente duque de Lerma, el cardenal Quiroga Sandoval y Rojas, ocupaba la primera silla arzobispal del reino, y, agradecido a la protección que le dispensaran, en virtud de la cual llegó a ocupar tan alto puesto siendo muy joven, cedía al rey y a su tío una gran parte de sus rentas anuales. Del arte se valió para dejar en él vinculada a la posteridad la memoria de su nombre, y así erigió a sus expensas el Sagrario de Toledo, restauró la iglesia de Santa Anastasia en Roma, y fundó el Convento de las Recoletas Bernardas en Alcalá de Henares. La idea de construir, adosados a la catedral, el Sagrario y la Sacristía (Ochavo y Patio de Tesoro), empezó a tomar cuerpo en 1588; en 1592 se encargó el proyecto a Nicolás Vergara, y en 23 de junio de 1595 se puso la primera piedra. Los nombres de los Vergara (padre e hijo) (1) empiezan a sonar en la Historia con motivo de la construcción del Hospital de San Juan Bautista de Afuera, fundación del cardenal Tavera (1539). En 1541 se puso la primera piedra para el Hospital y en 1562 para la iglesia, siendo Bustamante el arquitecto, y más tarde, cuando este hábil discípulo de Miguel Ángel entró en la Orden de los Jesuitas (1579), le siguieron en la dirección de las obras el maestro de la Catedral, Hernán González de Lara y los dos Vergara. En 1599 quedó ya el Hospital en su actual estado; la iglesia se terminó en 1624, y la fachada procede de mediados del siglo XVIII. Nicolás de Vergara dejó la descripción y un plano del edificio. Al confiársele la ejecución del proyecto para el Sagrario, se le ofreció por vez primera ocasión de desenvolver con independencia su actividad artística: en diciembre de 1592 presentó Vergara los planos al rey; en 1593 se hicieron los trabajos de despejo del terreno, derribando algunas casas, y en 23 de junio de 1595 se asentó la primera piedra. La construcción estaba destinada, en un principio, exclusivamente para guardar las reliquias; pero comoquiera que las obras progresaban con mucha lentitud, por falta de dinero, el cardenal solicitó y obtuvo del Capítulo que se le permitiese terminar la Capilla a sus expensas y establecer en ella el enterramiento para sí y su familia. Con los materiales más costosos, únicos que podían satisfacer el orgullo del cardenal, se terminó la capilla funeraria (1610), y en 7 de diciembre de 1618 murió Quiroga. Vergara dividió la planta en dos partes independientes: la sacristía, gran sala rectangular abovedada, junto a cuyos muros están las cómodas para los sagrados ornamentos, y el sagrario, iglesia de tres partes a la que se antepone un pórtico, en toda su anchura, lo mismo que a la sacristía. El pórtico da acceso a un espacio cuadrangular, cubierto por una bóveda rebajada; a los dos lados están las tumbas del fundador y de su familia, encerradas en un rico marco barroco; a sus costados hay practicados, en el muro, profundos nichos rectangulares con puertas, y encima lápidas con ins-

(1) N. del A.—Vergara, el viejo, murió en 1574. Fue principalmente escultor, y estudió probablemente en Italia, lo mismo que Berruguete. En 1565 dio comienzo a la verja que rodea el sepulcro del cardenal Jiménez de Cisneros en la Capilla del Colegio mayor de la colegiata de Alcalá de Henares, que su hijo terminó desde 1574 hasta 1593.

Su hijo escribió un informe detallado con la descripción del Hospital de San Juan Bautista de Afuera en Toledo, que se imprimió en el año 1603.

Murió en Toledo, el 11 de diciembre de 1606.

cripciones, mientras que el muro de frente a la entrada está formado a modo de arco de triunfo, con tres grandes vanos. Los pilares se hallan animados por pilastras corintias. Delante de la abertura central de medio punto, que se eleva mucho más que los dos pasos rectangulares, está el altar, por encima del cual se ve la antiquísima imagen de la Virgen sobre dorado trono (de plata), que fue construido por Virgilio Faneli, auxiliado por Juan Ortiz de Revilla (1655 a 1674) (v. n.º 59). Este trono está más allá del segundo vestíbulo, al que conducen los vanos rectangulares de los costados, y desde allí se entra ya al Santuario propiamente dicho, de planta octogonal, cubierto por una cúpula donde se guardan las reliquias. Los muros están divididos, en el piso bajo, por medio de pilastras compuestas, colocadas en los ángulos, sobre alto zócalo, y entre las que se hallan nichos esféricos, destinados para colocar las reliquias. Un entablamento de triglifos con las cabezas de las vigas muy voladas sostiene al segundo piso. Sobre un alto zócalo quebrado por encima de las pilastras del piso bajo, se alzan otras que mueren en la cornisa y cuyos capiteles forman cuerpo con la misma. Cada entrepaño contiene una gran ventana rectangular con anchas jambas, y cuyos guardapolvos, que se prolongan como cornisa, están coronados alternativamente por frontones triangulares y curvos. La cúpula octogonal, con sus trompas o típicos conoides para pasar a la linterna, está, lo mismo que esta última, cubierta de pinturas al fresco. Los perfiles son severos y dibujados con firmeza en su totalidad. Las formas de esta arquitectura muestran ya una libertad y un atrevimiento en el empleo, combinación y amontonamiento de las formas tradicionales, que nos recuerda las creaciones de un Galeazzo Alessi y que quizá sólo han sido superadas por Piranesi y Pozzo. El proyecto se ha atribuido erróneamente a Juan Bautista Monegro, arquitecto, escultor y maestro de la Catedral de Toledo y uno de los muchos artistas que se fueron sucediendo, hasta el 3 de junio de 1658, en la dirección de las obras. Su intervención se limitó aquí a ejecutar lo que otro había proyectado, y las modificaciones que él propuso no llegaron a ejecutarse (v. n.º 59).

Vergara (el joven) terminó en Toledo (1587) la iglesia de los Mínimos, hoy desaparecida, que fue comenzada por Alonso Covarrubias, y proyectó la iglesia de las Monjas Bernardas, del tipo de salón y de modestas dimensiones: es una sala rectangular de 7 por 12, dividida en cuatro tramos, por medio de cadenas adosadas al muro y de arcos fajones, cubierta por una bóveda plana. Entre las cadenas, a modo de pilastras adosadas al muro, hay nichos con sus altares correspondientes. A petición expresa del prior Fray Gabriel Talavera, del Monasterio de Guadalupe, repitió Vergara el Ochavo (en 1595), y allí mismo proyectó el altar mayor y el adorno de jaspes de la capilla, ejecutado por Juan Bautista Monegro.

**58. Domenico Theotocópuli (el Greco) (1).**—Entre todos los artistas que desarrollaron su actividad en Toledo, el más estimado ya durante su vida

(1) N. del T.—Para detalles acerca de la vida y obras del Greco, pueden verse el libro de Cossío y publicaciones posteriores.

fue un extranjero, llamado El Greco (Domenico Theotocópuli). Nació en Creta, probablemente en 1548; como discípulo de Tiziano, y más probablemente de J. Robusti, trabajó en Roma por mediación de Julio Clovio; de Roma vino a España, en posesión de todas las excelencias de la técnica italiana, siendo ya tan consumado y enérgico colorista que hasta los colores de Miguel Ángel juzgaba con la mayor severidad y con una individualidad que necesariamente tenía que dar frutos originales. Como en otro tiempo se había hecho al medio, extraño para él, de Italia, del mismo modo abarcó aquí el nuevo que le rodeaba, y fue en España el que señaló el camino para pasar de la imitación internacional al arte nacional español. En todos los territorios españoles, con el rey a la cabeza, comenzó por entonces a cundir un entusiasmo desmedido por las obras de Tiziano, hasta el punto de que la más alta aspiración de todo artista era pintar a la manera veneciana, y si el Gran Mudo había estudiado con tanto empeño al Grande de Cadore, no fue quizá sin que mediara alguna indicación desde las altas esferas. Una individualidad tan marcada como la del Greco, que durante toda su vida se vio agobiado de encargos, a pesar de no haber sido bien comprendido en su nueva patria, donde siempre fue un extranjero (el Griego), tenía necesariamente que rebelarse contra esta moda y contra esta rutina. En sus tanteos hacia el impresionismo, y quizá por el deseo de superar a Tiziano, o efecto de la entusiasta acogida que hallaron sus primeras obras para la catedral de Toledo, el artista se dejó arrastrar hasta incurrir en exageraciones artificiosas; pero, con todo, aun a pesar de sus extravíos y del extraño y duro colorido de sus cuadros, fue muy estimado en España, debido a los extraordinarios conocimientos del arte, que demostraba en sus dibujos. El altar de Santo Domingo, en la catedral de Toledo, que él adornó con un cuadro de la Asunción de María, fue su primera obra en España; siguió su obra capital (1577 a 1579): «La distribución de la túnica de Jesucristo antes de la crucifixión», por cuyo marco recibió 182 ducados; es decir, más que por el cuadro mismo (1). No se sabe quién habló al rey de este extranjero extraordinario; pero habría sido muy de admirar que hubiese pasado inadvertida para él la existencia de un artista tan original, siendo así que «el burócrata real llevaba un registro con todos los hombres importantes de su tiempo». Así, pues, Felipe II hizo llamar al Greco para que pintase el altar de San Mauricio en el Escorial, y aunque parece muy natural que el artista pusiese a contribución todos sus conocimientos, pues en ello le iba el ganarse el favor del más dadivoso Mecenas de su tiempo, parece que no se cumplieron las esperanzas fundadas sobre él. La nueva manera, lo duro y enérgico de su colorido y ciertas exageraciones del Greco, desagradaron tanto al rey, que, contento de verse libre de un artista semejante, le pagó el precio convenido y mandó retirar el cuadro. El Greco volvió a Toledo y allí trabajó como pintor, escultor y arquitecto; hizo muchos cuadros y altares para la iglesia de la Caridad (según Llaguno y Palomino proyectó también la iglesia), y la de los Franciscanos Descalzos de Illescas, para la iglesia parroquial de San José, San Vicente Mártir, y para la

(1) N. del T.—Este cuadro es conocido ordinariamente con el nombre de «El Espolio».



de Monjas Bernardas de Santo Domingo el Antiguo o de Silos, en Toledo (según los mismos autores también la iglesia), edificada en 1576 por Vergara. De 1590 a 1599 construyó en Madrid el colegio de doña María de Aragón, que esta dama de la cuarta esposa de Felipe II había fundado como seminario de predicadores para los frailes agustinos. Tanto la iglesia como el altar los proyectó el Greco mismo; mas como, según la regla de la Orden, y teniendo además en cuenta su destino especial, se exigía una iglesia adecuada para la predicación, el Greco



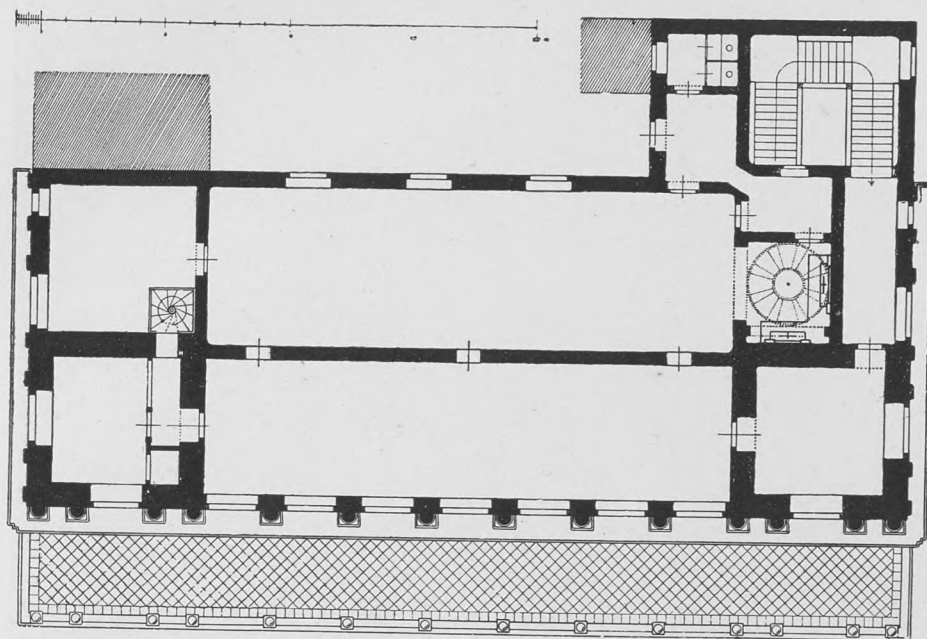
53. CASA DEL AYUNTAMIENTO DE TOLEDO

(Lacoste)

subordinó la forma de la misma a las condiciones más favorables para la acústica, y adoptó la planta de elipse: en uno de los extremos del eje principal puso el altar mayor y enfrente la puerta de entrada. Los muros los dividió por medio de ocho medias columnas jónicas al estilo de Miguel Ángel, entre las cuales corren las tribunas. La fachada, de dos pisos, está concebida en el orden compuesto, y así vemos que el Greco, en el único edificio cuya paternidad está fuera de duda, siguió unos derroteros enteramente nuevos, guiado exclusivamente por el destino de la obra, sin atender para nada a la tradición histórica. Cuando en 1814, y más tarde en 1820, se buscó un local apropiado para celebrar las sesiones de las Cortes generales del Reino, y después en 1836, para las sesiones del Senado, siempre recayó la elección en esta iglesia, lo que demuestra sus excelentes condiciones acústicas.



Cuando, en 1621, murió la reina Margarita, esposa de Felipe III, el Capítulo de la iglesia primada encargó al anciano artista el proyecto del catafalco, lo que prueba que hasta el fin de sus días estuvo trabajando en Toledo; esto sin contar los muchos cuadros que pintó, que no podemos citar aquí. Greco guardaba cuidadosamente los modelos de sus obras, y así refiere Francisco Pacheco que Domenico le mostró, en 1611, un armario con los modelos en arcilla de todas ellas. No sólo con los pinceles trabajó el Greco; también empuñó de cuando en cuando la pluma, y así le vemos, en 1600, defendiendo con extraordinaria valentía los privilegios de los artistas contra los cobradores de los



54. CASA DEL AYUNTAMIENTO DE TOLEDO: PLANTA DEL PISO PRINCIPAL

(O. Schubert)

impuestos sobre las ventas, que hasta entonces venían tratando a los pintores como obreros manuales. Murió en Toledo el 7 de abril de 1614 ó 1625 (1) (no en Venecia, como se ha dicho), y fue enterrado en la iglesia parroquial de San Bartolomé o en Santo Domingo el Viejo, con gran acompañamiento, especialmente de artistas, pues no en vano les había mostrado el Greco el camino para llegar al Arte nacional.

**59. Jorge Manuel Theotocópuli.**—Su hijo y discípulo, Jorge Theotocópuli, acertó a reunir felizmente la nota típica nacional del alcázar español con el gra-

(1) N. del T.—Después del estudio del Sr. Cossío parece que murió el 7 abril de 1614, y que fue enterrado en la iglesia del convento de Santo Domingo el Antiguo. Palomino da, para la muerte del artista de Candía, el año 1625, y dice fue sepultado en la iglesia de San Bartolomé. Trabajos posteriores al del Sr. Cossío han aportado nuevas luces sobre este asunto.



55. FACHADA OCCIDENTAL DE LA CATEDRAL DE TOLEDO: CAPILLA MUZÁRABE

cioso y pintoresco sentimiento barroco de su tiempo, en cuyas creaciones palpita todavía la tendencia hacia la grandeza y la solemnidad propia del arte en los días de Herrera. Esta feliz unión se atestigua en la construcción de la casa del Ayuntamiento de Toledo (1612 a 1618) (fig. 53). La planta (fig. 54) demuestra que se trató exclusivamente de realizar un edificio para fiestas y representación (réceptions). Sobre una terraza rústica, bastante elevada, con rica balaustrada coronada de bolas, se alzan los dos pisos de un edificio de nueve ejes, cuyos tres centrales están acentuados por un frontón con las armas de la ciudad y los atributos de la realeza, mientras que en los dos extremos se elevan torres de dos pisos con ricos y fantásticos chapiteles. Los dos pisos están divididos por vigorosas columnas (dos a tres), sobre basamentos dóricos en el piso bajo y jónicos en el principal, y entre ellas hay huecos de medio punto o rectangulares, según el piso. Características de esta construcción y de su autor son las orejetas de los guarnecidos de los huecos, que en el piso más alto de las torres muestran ya ciertos caprichos de dibujo y una exaltación de la forma tradicional. La alegría y el carácter festivo que respira esta fachada, aunque obra de un extranjero, la hacen una manifestación característica, y monumento muy propio de los tiempos de Felipe III, siendo uno de los mejores que produjo el arte español. Después de este éxito, el Capítulo catedral le nombró (en 10 de marzo de 1625) escultor y arquitecto de la catedral, y ya en 1626 volvió a emprender la construcción de la Capilla muzárabe (fig. 55), que, empezada por Enrique de Egas, fue abierta al culto en 1504, y en 1519 estaba concluida hasta el tambor gótico, sobre el cual, a despecho de los temores de la mayor parte de los arquitectos y especialmente de Fray Alberto de la Madre de Dios, puso Theotocópuli (1626 a 1631) el segundo tambor en estilo del Renacimiento y la graciosa cúpula con su linterna, en la cual, por medio de una fuerte acentuación de los ángulos y una ligera interrupción de las líneas de la bóveda, según el modelo árabe, acertó a reunir el espíritu de su tiempo con el de la Edad Media, formando un conjunto armónico y lleno de gracia. En 1628 terminó los nuevos dibujos para el Ocho, la capilla de reliquias de la Catedral, y después de largas discusiones acerca de si debía ejecutarse con arreglo a sus planes, a los de Vergara o a los de Monegro, decidieron Juan Gómez de Mora y Crescenci aceptar los de Vergara, sin otra modificación que hacer un poco más bajo uno de los pisos proyectados por él. J. M. Theotocópuli murió en 29 de marzo de 1631, en Toledo, el mismo año en que quedó terminada la capilla muzárabe.

A consecuencia de un informe emitido por Pedro de la Torre y Fray Francisco Bautista, se confió la dirección de la obra a Juan de Pedrosa; pero habiendo fallecido al poco tiempo, Lorenzo F. de Salaza (4 julio 1643) se dirigió, como maestro mayor de la Catedral y sucesor de Theotocópuli, al ya citado Pedro de la Torre, quien ejecutó o llevó a la realidad las ideas de Theotocópuli para el Ocho, hasta el 24 de abril de 1653, después de repetidos informes favorables de los primeros artistas, Alonso Cano entre otros. Al siguiente año, Pedro de la Torre presentó al Capítulo un proyecto para el trono (de plata) de Nuestra Señora del Sagrario; pero no se sabe si lo llegó a ejecutar el orfebre Virgilio



Fanelli, célebre por la lámpara del Panteón del Escorial, o si el que éste ejecutó fue el proyecto de Sebastián Herrera con el mismo fin (v. n.º 57) (1655 a 1674).

**60. Juan Bautista Monegro.**—Por este mismo tiempo actuaba Juan Bautista Monegro, hermanastro del pintor Luis de Carvajal, como maestro mayor del Alcázar y de la Catedral de Toledo, de cuya ciudad era oriundo. Su padre, Álvaro Monegro, había sido maestro de obras, y de él aprendió el oficio de la construcción; con Berruguete practicó la escultura, y más tarde se trasladó a Roma, donde fue conocido por sus obras con el nombre del *Valiente Español*. En 1531, Covarrubias le había encargado los trabajos de cantería de la capilla de los Reyes Nuevos. Desde Roma fue llamado por Felipe II a la madre Patria para trabajar en el modelo del Escorial, y para encargarle las colosales estatuas de granito de San Lorenzo (21 de marzo de 1583) y de los seis Reyes (agosto de 1584), así como las de mármol de Génova de los cuatro Evangelistas, con sus símbolos correspondientes, en el patio de igual nombre. A la muerte de Diego de Alcántara, el rey le nombró (5 de junio de 1587) director de las obras del Alcázar y de todas las construcciones reales en Toledo y su distrito, y en 29 de diciembre de 1606, después de la muerte de Nicolás de Vergara, fue nombrado maestro de la Catedral, donde tuvo que ejecutar el proyecto que Vergara había hecho para el Ochavo, y por su parte propuso algunas modificaciones, que no fueron aceptadas. En 1616 tuvo lugar la solemne consagración de la capilla, y el último día de las fiestas que con tal motivo se celebraron se organizó una gran procesión, en la que tomó parte Felipe III, lo que no es de extrañar si se tiene en cuenta que la asistencia a procesiones y cabalgatas, junto con el ejercicio de juegos distinguidos, constituía la principal ocupación de los españoles de rango. El carro triunfal en que fue llevada por la ciudad la imagen de María, con todas sus estatuas, ángeles, etc., lo había proyectado Monegro, con una ingeniosa disposición para que, durante el recorrido por las pendientes calles de Toledo, la estatua de la Virgen se mantuviera siempre en la vertical. También fueron obra suya los arcos de triunfo y la decoración de las calles. En Jaén proyectó la iglesia de las Monjas de Santa Clara, fundación del cardenal consagrado Melchor de Vera, obispo de Troya, y la capilla y retablo de la Concepción en la iglesia parroquial de Gandía. También es obra suya la rica incrustación de mármol de la capilla de la Descensión de Nuestra Señora (1). Por el adorno del altar mayor de la iglesia del convento de Monjas Bernardas de Santo Domingo el Antiguo, en Toledo, realizada en unión con el Greco, recibió 10.600 reales. Después de la muerte de Vergara dirigió las obras de la capilla mayor del convento de Guadalupe y también le atribuyen muchos el proyecto de la encantadora iglesia del convento de Monjas Bernardas de Alcalá de Henares (terminada en 1618, y no en el 12), a causa de una cierta analogía de estilo; mientras que otros adjudican la paternidad de esta obra al arquitecto superior del Reino, Juan Gómez de Mora (v. n.º 63). También debió intervenir en la parte

(1) N. del T.—Ocupa el sitio donde, según la tradición, descendió la Virgen para imponer la casulla a San Ildefonso (18 diciembre del año 666).



ornamental del Panteón del Escorial, puesto que en el archivo de Simancas se halla un escrito de 5 de agosto de 1619, según el cual debía encontrarse a los pocos días en Madrid, en compañía de Pedro Lizagarate, para tratar del asunto relativo al adorno del Panteón de Reyes. Desde 1609 figuró a su lado como auxiliar, a causa de la edad avanzada del maestro, Andrés Montoya. Murió Juan Bautista Monegro en Toledo, el 16 de febrero de 1621.



56. IGLESIA DE LOS JESUÍTAS DE ALCALÁ DE HENARES

terales. Las sacristías son de época posterior. La fachada de dos pisos es una creación monumental de grandes trazos y de una gravedad solemne con el motivo del arco de triunfo herreriano que sirvió de modelo a la mayor parte de los arquitectos. El autor de esta fachada hizo resaltar las superficies por sí mismas, y puso en ambos pisos, sobre altos basamentos, medias columnas corintias antepuestas a la misma, sobre las cuales se quiebran vigorosamente el ático y el frontón. El carácter basilical del interior se acusa al exterior dividiendo la fachada por medio de estas columnas en tres sistemas o ejes, de los cuales el central contiene la rica portada principal flanqueada de dos pares de columnas y los otros dos contienen las portadas laterales. El piso superior se hace resaltar por medio de las mismas columnas apareadas, y entre ellas,

#### 61. Gaspar Ordóñez.

Un día del mes de marzo de 1602 puso Gaspar Ordóñez la primera piedra del grandioso edificio de la Compañía en Alcalá de Henares (fig. 56). La disposición de la planta es, naturalmente, la misma de todas las iglesias jesuíticas: una gran cruz latina inscrita en un rectángulo, con capillas laterales y cúpula en el crucero. Los pilares de la nave mayor, que es de cuatro tramos, llevan adosadas, cada uno, dos robustas pilastras dóricas, y entre ellos se abren arcadas de medio punto, que dan a las capillas laterales. Ricas consolas barrocas, muy voladas, sostienen un balcón con balaustrada, en la nave principal, así como en la imafrente sobre el pórtico, uniendo entre sí las dos tribunas la-

lo mismo que en el piso inferior, hay nichos con estatuas. La verticalidad se acentúa en ambos pisos por medio de columnas terminadas en obeliscos y basamentos coronados de bolas; por medio de fuertes quebraduras en el entablamento y frontón se acentúa la división de la fachada en sentido horizontal. Esto, unido a la adopción de motivos análogos próximos entre sí, como sucede en la portada principal, con sus dobles columnas sobre altos basamentos que sostienen un rico frontón interrumpido, contribuye a dar a esta fachada, de perfilado rigurosamente clásico, y libre de todo detalle ornamental, su carácter de grandiosidad solemne, bastante teatral. Ordóñez fue también el autor de la iglesia de San Martín en Madrid, construída en el estilo dórico, y terminada en lo principal en 1600. La cúpula fue elevada por Fray Lorenzo de San Nicolás, y en 1628 trabajaba en esta iglesia Fray José de Sigüenza. Se sabe también que Ordóñez, desde 1590 a 1611, dirigió la obra de la iglesia de la Santísima Trinidad en Madrid, ejecutada con arreglo a los planos de Valencia (v. n.º 43), y, puesto que en 1618 vemos a Alonso Marcos encargado de su continuación, debió morir aquél entre 1611 y 1618. Como queda dicho, en marzo de 1602 Ordóñez fue a Alcalá para poner la primera piedra de la iglesia de la Compañía, y dirigió la obra hasta 1608, siendo su sucesor Agustín de Ballesteros; Bartolomé Díaz Arias terminó la fachada en 1625, y las cinco estatuas de la misma son obra de Manuel Pereira (1624). No puede precisarse con exactitud la participación de Ordóñez en el proyecto de esta iglesia; pero la sospecha de que el autor de los planos sea Francisco de Mora, maestro mayor del Reino por aquella época, está en contradicción con el detalle, barroco en parte, del interior, y con las formas arquitectónicas de toda la obra, que ciertamente podrían ser un añadido o modificación introducido por el arquitecto ejecutante. También se sabe que se enviaron al general de la Orden, a Roma, dibujos de Andrés Ramírez y del hermano Pedro Sánchez. Tampoco parece imposible que fuese Juan Gómez de Mora el que proyectó la fachada.



## CAPÍTULO IV

# EL TRIUNFO DEL BARROCO

62. Juan Gómez de Mora.—63. Obras de Juan Gómez de Mora.—64. Alonso Carbonell.—65. Juan Martínez y los comienzos del barroco en Sevilla.—66. Influjo de Wendel Dietterlin.—67. Juan Bautista Crescenzi: El Panteón del Escorial.—68. Edificios profanos de Crescenzi.—69. Alonso Carbonell y sus relaciones con los representantes de la escuela florentino-romana.—70. Las iglesias jesuíticas de Fray Francisco Bautista.—71. Miguel Zumárraga: El Sagrario de Sevilla.—72. El teatro.—73. Cósimo Lotti: pintor escenógrafo y artista de jardines.—74. Otros pintores escenógrafos y artistas de la perspectiva en el Buen Retiro.—75. Creciente influjo del barroco italiano.—76. Otros artistas contemporáneos.—77. Fray Lorenzo de San Nicolás, el último representante de la severidad y pureza clasicistas.—78. La Iglesia y el desenvolvimiento o liberación del arte típico nacional en poesía, pintura y escultura.—79. Esteban Murillo.

62. **Juan Gómez de Mora.**—Juan Gómez de Mora, sobrino y ayudante, por espacio de muchos años, de Francisco Mora, sucedió a su tío, a partir del 11 de febrero de 1611, en el cargo de director de las obras del Reino, y fue desde esa fecha el artista que recibió mayor número de encargos. Por la grandeza de sus proyectos y por las nuevas formas que introdujo en el arte, fue creciendo su fama como la de ningún otro arquitecto español de la época, hasta traspasar las fronteras de su patria, y, empleando en sus obras perfiles severamente clásicos, permaneció, en la disposición del conjunto, fiel a la grandeza y sencillez de sus antecesores. Las innovaciones que él introdujo se limitaron solamente a la forma del adorno, y los mismos guarnecidos de las ventanas, con las penetraciones de líneas en pintoresco y caprichoso juego, vuelven a presentarse, algunos años más tarde, elevadas con vigor y engrandecidas, hasta formar el motivo principal de las llamadas *Deurken españolas* de las ciudades belgas (1). Aun cuando Jacques Francquart o Francart (nacido en Bruselas en 1577 y muerto en 1657) no estuvo en España, y solamente conociese las posesiones

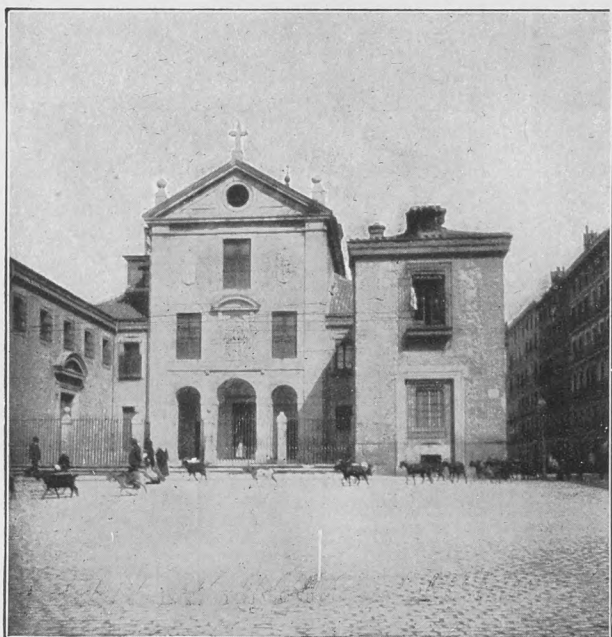
(1) N. del T.—Jaques Francquart, primer maestro barroco belga, publicó, en 1617, su *Livre d'Architecture*, con notables ejemplares de este estilo, antes de que Borromini y Guarini fueran conocidos.

La denominación de «Spanische Deurken», aplicada a las fantásticas portadas barrocas, establece una relación entre el arte belga y el español de Francisco Mora.



españolas en Italia durante sus viajes de estudio, sin embargo, sus *Detalles arquitectónicos*, publicados en Bruselas en 1617, y la iglesia de los Agustinos de la misma capital, construída desde 1620 a 1642, respiran la plenitud del espíritu español en toda su fuerza y representan su vigorosa continuación. Por los estrechos lazos políticos que unieron a Bélgica con España por espacio de más de un siglo, y por el activo intercambio comercial y artístico establecido entre ellas, quedó el espíritu español tan poderosamente encarnado en aquel país, que el entusiasmo por el Renacimiento italiano resultó más o menos in-

fructuoso, porque, aunque los artistas visitaban Italia en sus viajes de estudios, es lo cierto que, al regresar a su país, se acomodaban voluntariamente al espíritu patrio tradicional, y el mismo Rubens, que en 1622 publicó las villas y palacios genoveses para que sirvieran de modelo a sus compatriotas, al construir su propia casa creó una obra inspirada por completo en esta tendencia artística popular española. Difícil es decidir hasta qué punto Rubens, o Francart, fueron influídos por Mora, o si fue Mora influído por Rubens; pero es un hecho que este último, con las 40 grandes escenas de caza pintadas para la



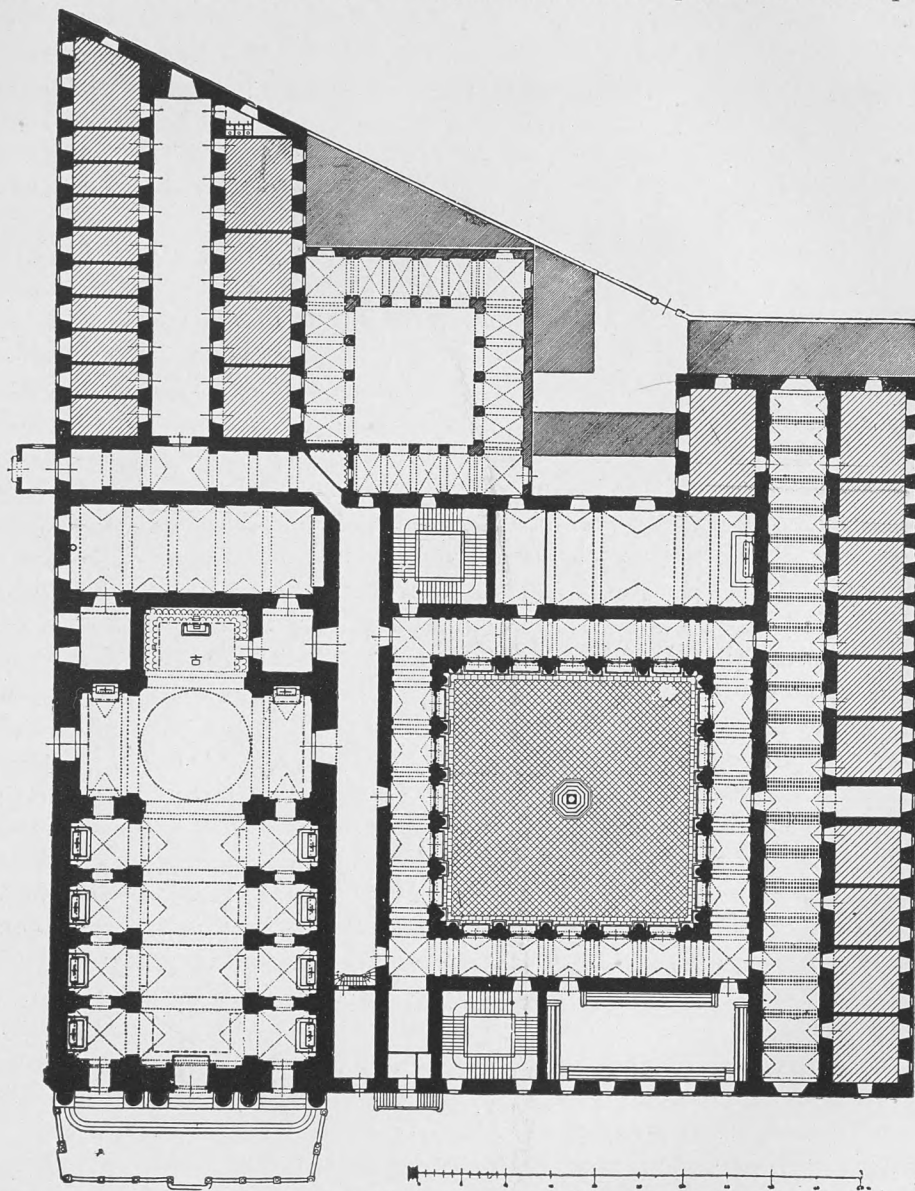
57. LA ENCARNACIÓN, EN MADRID

(Lacoste)

Torre de la Parada de Mora (en 1628), con la febril sensualidad y el fuego de sus pinceles, había arrebatado a los españoles, y hasta al mismo Velázquez, a la admiración más respetuosa. Característico del arte del arquitecto Mora es el predominio de los principios arquitectónicos; del pintor Rubens la subordinación de estos principios al capricho de consumado dibujante.

63. Obras de Juan Gómez de Mora.—Para conmemorar el día en que 123 familias de moriscos debían abandonar la capital del Reino (11 septiembre 1609), fundó la esposa de Felipe III, doña Margarita, el Real Convento de la Encarnación en Madrid (fig. 57); ya en 9 de junio de 1611 puso Mora la primera piedra y en julio del 1616 se consagró la iglesia. En esta obra, primera conocida de Juan Gómez de Mora, le vemos todavía trabajando enteramente con arreglo a las ideas de su tío y maestro. La iglesia es de planta de cruz latina,

con cúpula en el crucero; adosados a ella están los departamentos accesorios y los del convento. El coro está enfrente del altar mayor y sobre un vestíbulo que se abre a un atrio que le precede, por medio de tres puertas de medio punto.



58. COLEGIO JESUÍTICO DE SALAMANCA: PLANTA

(O. Schubert)

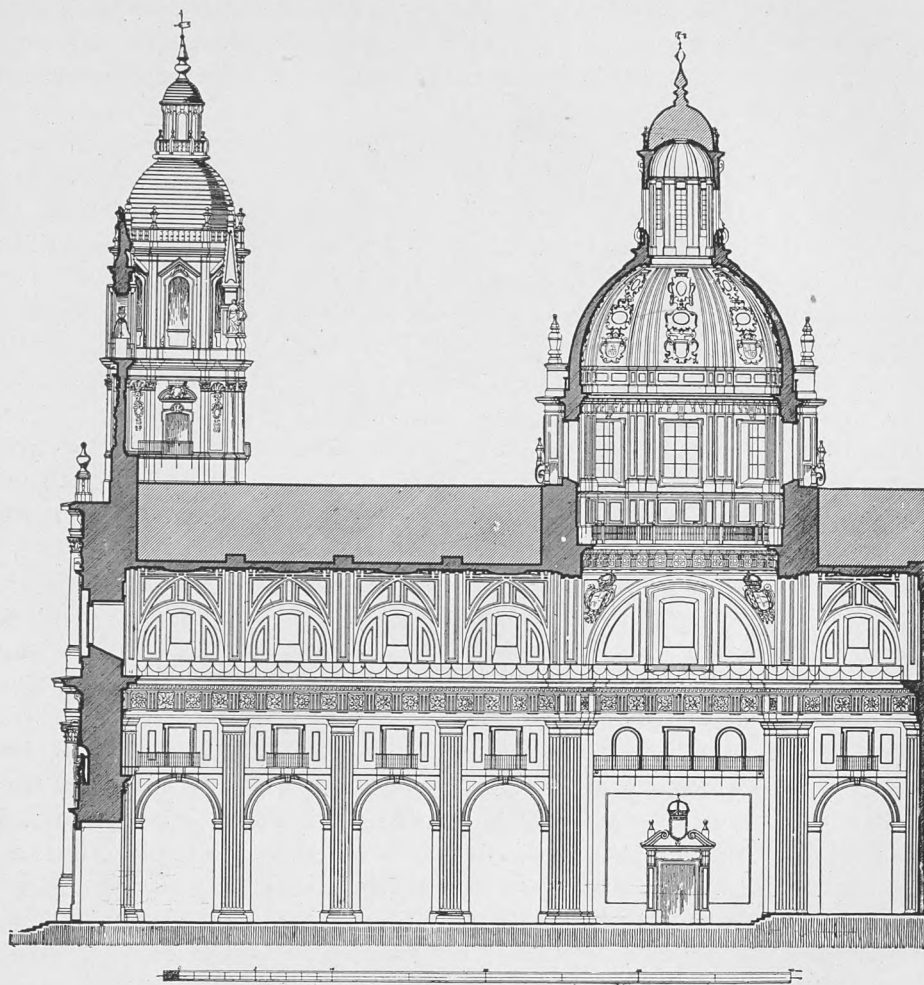
Este atrio está formado por las dos estrechas alas de dos pisos del convento, cada una con una gran portada, aunque muy sencilla. Estas alas, a ángulo recto con la fachada y unidas entre sí por medio de una verja de hierro, forman una especie de patio de honor. Dos escudos reales a los lados y un relieve con un

guardapolvo curvo en el centro constituyen todo el adorno de la fachada, cuyo efecto está realizado eficazmente por el atrio. Aunque no puede negarse al proyecto una cierta bien entendida sobriedad y sencillez, por medio de las cuales trató su autor de conseguir la grandeza y fuerza de expresión del Escorial, le falta, sin embargo, el sello de un arte propio y personal. En 1767, V. Rodríguez hizo sufrir al interior de esta iglesia una amplia transformación de que nos ocuparemos más tarde. La iglesia tiene una cierta importancia histórica por el siguiente hecho, que se refiere como acaecido a sus puertas en tiempos de Felipe IV: un obrero se arrojó a los pies del monarca para prevenirle de la ruina de la nación; pero la advertencia cayó, sin embargo, en el vacío.

De la misma época procede también el proyecto de Mora para la Clérica de Salamanca o colegio de Jesuítas (fig. 58), fundado en 1614, cuya primera piedra se puso el día 12 de noviembre de 1617 y se terminó en 1750. Mora sólo llegó a ver la conclusión de la iglesia hasta el borde superior de la cornisa, y la dirección de la obra estuvo desde el principio a cargo de Juan de Matos; la construcción lleva, pues, el sello de las distintas épocas que en ella han intervenido. De Mora proceden la disposición general de la planta y los planos de la iglesia con su cúpula, hermosa, aunque muy discutible bajo el aspecto constructivo; el detalle muestra, sin embargo, que ha sido acabada en época posterior. Las torres y el frontón son probablemente obra de José Churriguera, y la planta es la misma de todas las iglesias jesuíticas: una cruz latina inscrita en un rectángulo con capillas laterales que comunican entre sí, encima de las cuales están las tribunas con un balcón corrido que las une. La sillería del coro está rodeando el altar mayor. El carácter severo del Renacimiento que ofrece el conjunto puede verse en la figura 59. El vigoroso follaje enteramente naturalista de las rosetas de las metopas, así como los plementos de la techumbre, las placas ornamentadas de las cornisas, las cartelas con bellísimos escudos de armas de las pechinas, las ricas portadas del crucero con sus frontones enrollados o terminados en volutas, el adorno ideal de la bóveda y de los lunetos y la fuerte elevación o peralte del tambor y de la bóveda, ponen claramente de manifiesto, a pesar de toda la severidad de la composición del conjunto, el concepto decorativo del arte propio de Mora y su delicado gusto o sentido para utilizar los efectos de perspectiva. (En el corte se ha prescindido de los altares para la claridad del dibujo.) A Mora hay que atribuir también el proyecto de la majestuosa fachada, aun cuando las dos torres y el frontón, en su actual forma, acusan claramente la mano de Churriguera, y que el piso superior presenta una gran analogía con las obras de Bautista. Mora dividió la fachada del piso bajo, en armonía con la estructura interior, en tres sistemas, por medio de seis robustas medias columnas compuestas adosadas a pilastras y colocadas sobre altos basamentos, con la cornisa quebrada sobre ellas en saliente. Sobre las dos portadas secundarias que conducen a las naves laterales, con su frontón curvo interrumpido, coronado de obeliscos, hay escudos de armas de vigoroso relieve. La portada principal, rectangular, está situada en el centro de la fachada, y sus jambas atraviesan el entablamento dórico sostenido por pilastras. Esta portada encierra



un nicho esférico guarnecido con extraordinaria riqueza, colocado sobre un alto basamento que contiene la estatua de San Ignacio de Loyola. Las superficies del muro que hay entre las columnas o entrepaños están animadas por paneles rehundidos de forma rectangular. La rica cornisa vuelve a mostrar, entre los triglifos transformados en consolas, la misma vigorosa ornamentación



59. COLEGIO JESUÍTICO DE SALAMANCA: CORTE LONGITUDINAL

(O. Schubert)

de follaje fuertemente realista del interior. El piso superior tiene la misma composición del inferior. Las columnas están sobre altos basamentos en saliente y soportan sobre el quebrado frontón una rica balaustrada. El eje central contiene la ventana de la iglesia, que está colocada dentro de una guarnición acodada o con salientes en los ángulos, a modo de orejetas, y el frontón con volutas, que encierra una cartela. Los ejes laterales están decorados por medio de vigorosos escudos de armas. La combinación de capiteles dóricos con el follaje corintio



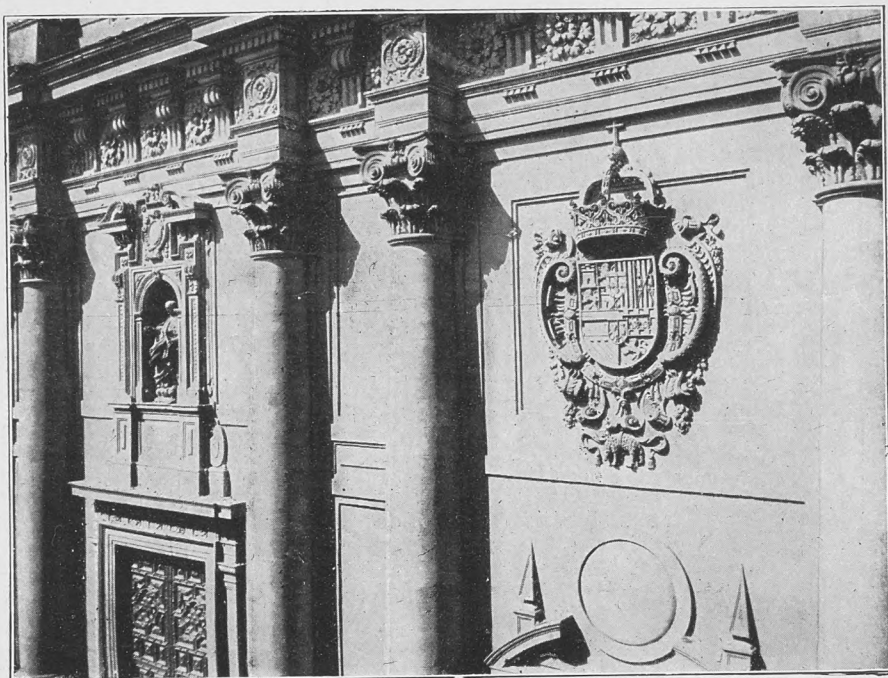
acusa la influencia de Fray Francisco Bautista en la ejecución de este piso. El detalle más interesante de esta fachada es el rico guarnecido barroco (fig. 60) del nicho que hay sobre la puerta principal. La fantasía del artista, que en el interior se vio precisada a hacer alto ante el tenaz conservativismo aferrado a la tradición, pudo aquí, en la forma del adorno exterior, llegar a su completo desenvolvimiento. Se manifiesta en esta fachada la concepción artística de un arquitecto para quien el léxico o conjunto de formas tradicionales, con sus quebraduras, penetraciones, enrollamientos, etc., sólo sirve como medio para conseguir un adorno decorativo lineal.

Lo mismo que en otro tiempo, la ley del cansancio de la forma había empujado a los artistas, desde el plateresco, ganoso de vivir, pequeño en lo grande y grande en lo pequeño, hacia la dureza, severidad y grandeza de Herrera, que dominaba magistralmente las formas del arte clásico; así, en virtud de esa misma ley, se veían ahora empujados, cada vez más adelante, en el camino iniciado por el arquitecto del Escorial. Se trataba de elevarse por encima de todo lo existente mediante un amontonamiento y agrupación de las formas anteriormente creadas y perfeccionadas en sí mismas, hasta el más alto grado. El ser del barroco, su íntima esencia, estaba constituida por el intencionado *forte*, que se fundaba sobre el dominio completo y seguro de todas las formas ornamentales, y la aspiración o tendencia firme hacia efectos más vigorosos, que superpujasen a los conocidos. Este fantástico capricho barroco, que, atendiendo sólo a la riqueza ornamental, desatendía sin miramiento la forma clásica, lo inició Mora en su obra del Colegio de Salamanca.

Casi al mismo tiempo concluyó Mora la iglesia del convento de San Gil en Madrid (1615) (destruida durante la guerra de la Independencia) utilizando en parte el edificio construido por Luis de la Vega, en tiempos de Carlos V. También construyó la fachada sur del Palacio Real hacia el año 1619: ambos edificios han desaparecido. Difícil es precisar hasta qué punto sea suyo el proyecto de esta fachada, o bien de su antecesor, pues las actas de la construcción se quemaron en 1734 y los grabados que quedan son viejos y malos. De todos modos, la disposición fundamental de la fachada de tres pisos, cada uno de los cuales está adornado por pilastras, con sus dos torres en los ángulos y el alto frontispicio de la portada, constituyen un conjunto demasiado alegre para que pudiese atribuirse la construcción a Herrera y su tiempo.

Carlos V había pasado algunos veranos en Madrid, cuyos alrededores estaban entonces poblados de magníficos bosques, siéndole grata la estancia; pero en 1561, Felipe II (por su suprema orden) la elevó a capital de su imperio, y empezó a crecer la ciudad, excediendo muy pronto a las viejas Cortes, Toledo y Valladolid, no en virtud del desarrollo que adquiriese por sí, sino por la gente que afluía de todas partes. Pero, a causa de este rápido crecimiento, adquirió también Madrid todos los caracteres de las grandes urbes. Gurlitt, en su *Geschichte der Kunst*, dice: «Bulliciosa y llena de gentío, sin un pueblo igualmente educado en costumbres y concepto de la vida, falto de las tradiciones que ligan los espíritus, se mostró dispuesta a aceptar todo lo nuevo, todo lo brillante y todo

lo chocante, por debilidad o condescendencia; pero inhábil para crear por sí misma, se formó una de tantas ciudades que emplean el arte, pero no lo engendran, al estilo de la Roma y del París de la historia después de la Edad Media, y del Berlín de nuestros días.» Según la ley, el piso primero de cada casa nueva pertenecía al rey, pudiendo disponer de él, bien para alquilarlo o (lo que ocurría generalmente) para venderlo al propio dueño de la finca; como, además, la única piedra disponible en la comarca era el granito, que había de traerse de lejos, y que, por añadidura, era difícil de trabajar, resultó de todo esto que

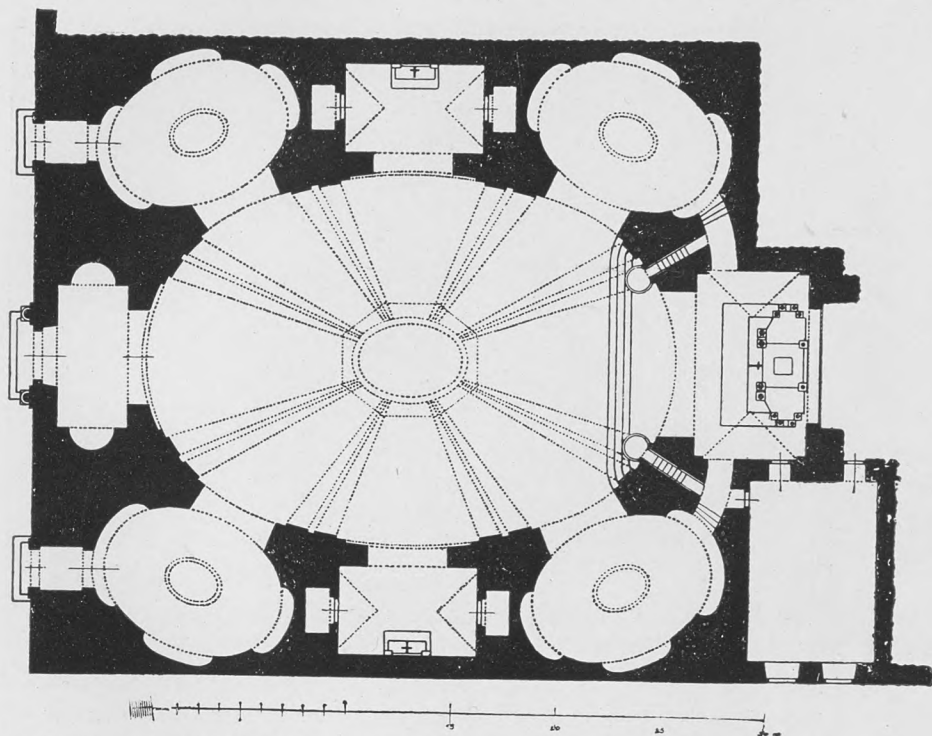


60. COLEGIO JESUÍTICO DE SALAMANCA: VISTA PARCIAL DE LA FACHADA

sólo se construían casas de un solo piso, extraordinariamente pobres, muchas de ellas hechas de tierra arcillosa o barro, con techumbre de madera, lo que explica los muchos incendios que con frecuencia arruinaban barrios enteros. Estos edificios debían ser muy parecidos a los de África, pues, según refiere el libro *Délices de l'Espagne*, publicado en 1707, «las ventanas no tenían vidrieras, a causa de su elevado precio, y en vez de cristales tenían unas celosías de madera, detrás de las cuales podían contemplar las mujeres a los viandantes, pero sin ser vistas, pues los madrileños eran muy celosos de su hermosura.» La pobreza de esta capital se demuestra más claramente por la circunstancia de que, todavía en tiempos de Velázquez, no había retretes en las casas particulares, de modo que sus habitantes tenían que evacuar sus necesidades al aire libre y aun en las mismas calles. Por estas razones no se salía de casa sin coturnos, y hasta los días de Fernando VI se consideraba a Madrid como la ciudad más sucia de Europa.

Cierto que ya entonces había muchos palacios de la nobleza, pero aun en estos mismos no se podía desenvolver la magnificencia y la riqueza de otros países como Italia, Francia, Alemania e Inglaterra, puesto que en España, dada la escasez y aun falta de dinero de los monarcas y lo descuidado de su hacienda, no era prudente atraer hacia sí la atención y los celos del jefe absoluto de la nación.

Felipe III quiso dotar a su Corte de un centro representativo en una plaza de fiestas para las corridas de toros y los autos de fe, y Mora construyó con este objeto, desde 1617 a 1619, la plaza Mayor, que es un gran rectángulo de cerca

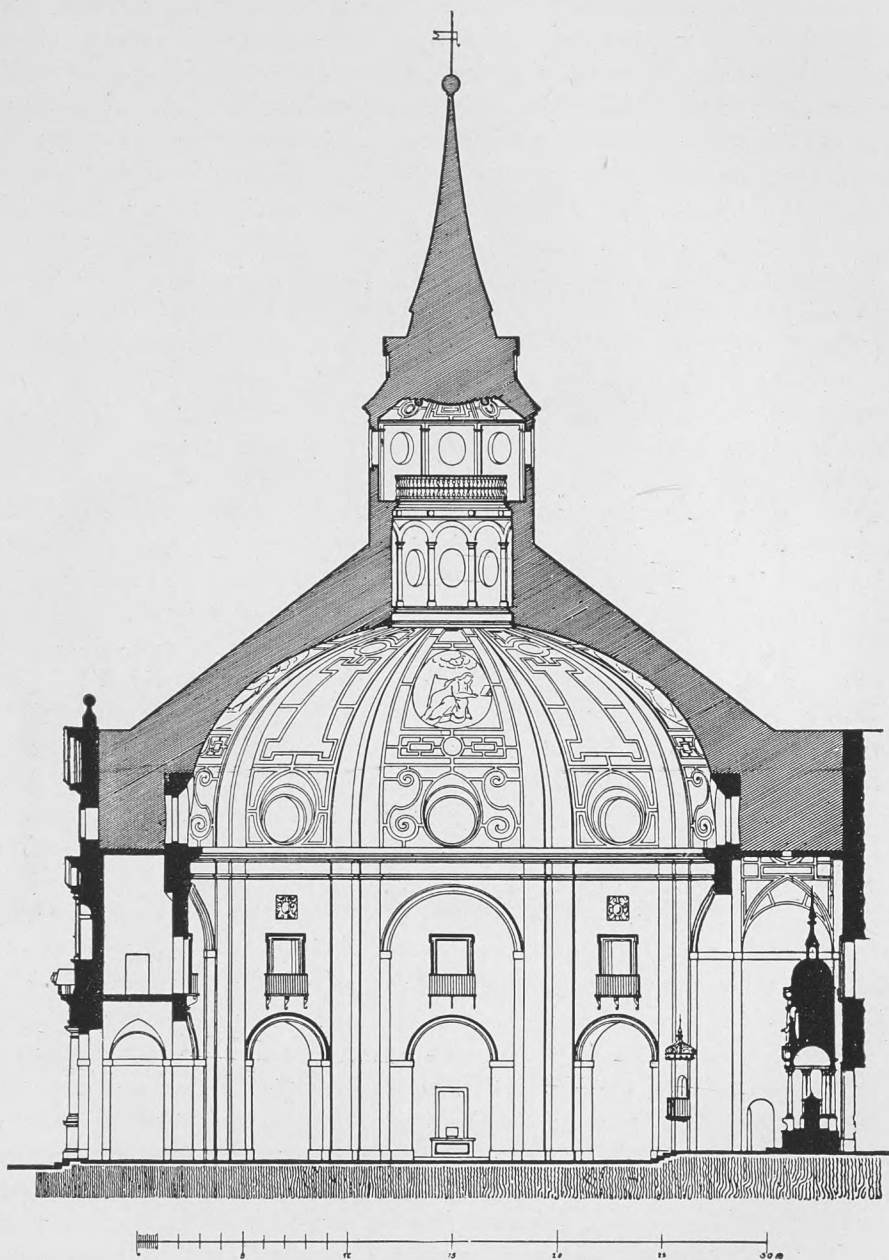


61. IGLESIA DEL CONVENTO DE MONJAS BERNARDAS EN ALCALÁ DE HENARES: PLANTA

(O. Schubert)

de 100 por 200 metros, rodeado de pórticos (piso bajo y entresuelo), sobre los que se elevan los otros tres pisos con sus balcones y la terraza. En uno de los lados estaba, como hoy, la Panadería, cuyo balcón del piso principal ocupaba la Corte en las festividades y autos de fe, que el rey, sintiéndose protector del catolicismo, presenciaba con gran frecuencia. En 1672, un terrible incendio destruyó una gran parte de Madrid, y también esta plaza, que fue en seguida reedificada, según se deduce de las descripciones de la época, en que, a partir de esta fecha, ya no se vuelve a mencionar la primitiva construcción. Las grandes arcadas de las desembocaduras de las calles no existieron, con toda seguridad, en la primitiva disposición.

La iglesia del convento de las Recoletas Bernardas de Alcalá de Henares fue una continuación de las ideas del Greco: es una gran elipse cubierta por una



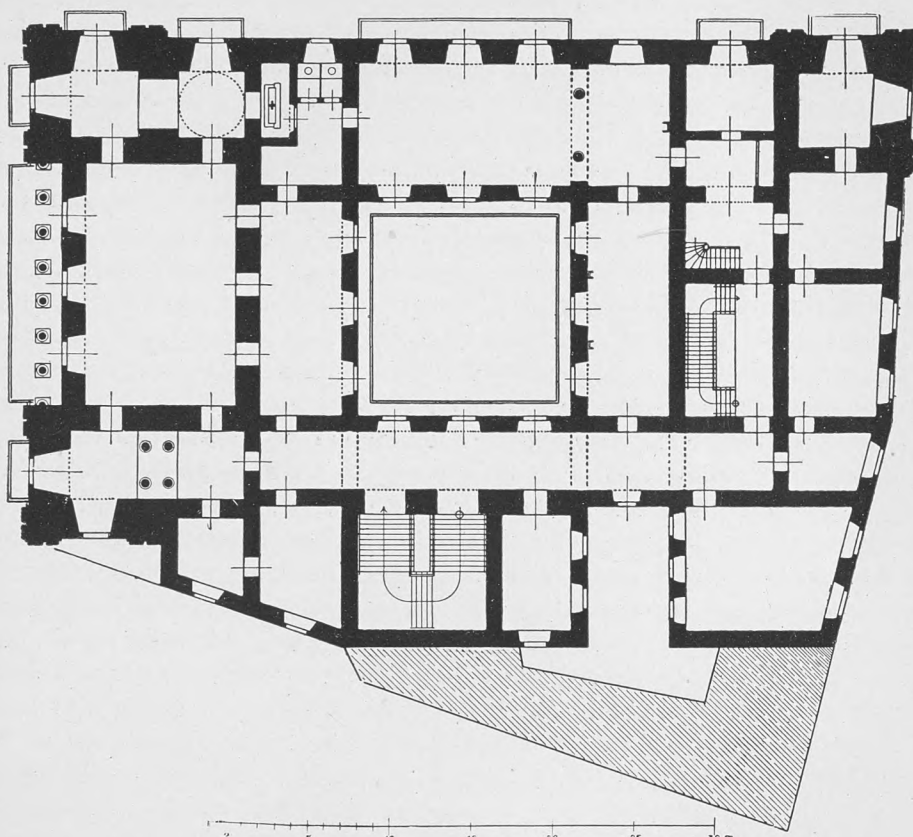
62. IGLESIA DEL CONVENTO DE MONJAS BERNARDAS EN ALCALÁ DE HENARES

(O. Schubert)



cúpula; en los extremos de los ejes principales hay cuatro capillas rectangulares y en los intermedios cuatro elípticas, de tal modo que el conjunto de la planta queda inscrito en un rectángulo (fig. 61). Todo el adorno se ha concentrado por encima de la cornisa principal. Las dobles cadenas que dividen las superficies de los muros se prolongan en la cúpula en forma de arcos (fig. 62) y los plementos que quedan entre ellos están animados por medio de un ornamento lineal plástico, dorado, proyectado libremente a grandes trazos, así como por grandes ventanas ovales y figuras. Por encima se eleva una linterna compuesta de dos partes, cuya inferior elíptica está coronada por una balaustrada, que oculta las ventanas circulares de la parte superior, que es octogonal y mucho más amplia. Estas ventanas iluminan fuertemente las armas del fundador, ricamente pintadas en el techo de la linterna; el espacio restante de la iglesia recibe una luz cenital tranquila, muy favorable para los cuadros de Angelo Nardis. Al exterior se presenta la cúpula como un tejado o cubierta octogonal, coronada por la linterna, que se prolonga formando un alto chapitel. La disposición extraordinariamente acertada de la planta, el grandioso efecto de espaciosidad, la manera decorativa completamente nueva, la linterna hábilmente calculada, y el aspecto exterior de la obra, tan pintoresco como original, dan testimonio de un sentimiento para la espaciosidad, de un dominio magistral de la perspectiva y de todos los efectos de luz y de un sentido originalísimo para efectos pintorescos, que colocan al artista entre los primeros de su tiempo. La circunstancia de que el cardenal Bernardo Sandoval y Rojas, fundador del *Sagrario de Toledo*, lo fuese también de esta iglesia, y, por otra parte, la protección que dispensó al arquitecto del Sagrario, Juan Bautista Monegro (muerto en 1621), así como la noticia de que este edificio se concluyese en 1612 y no en 1618, han conducido a la afirmación de que Juan Bautista Monegro fuese el arquitecto de la iglesia de Alcalá (v. n.º 60); sin embargo, la libertad de líneas de sus ornamentos parece una continuación o desarrollo lógico del juego de líneas y de formas introducido en Salamanca por Mora. Mora hizo el bosquejo de la planta (1617) y sucedióle más tarde Sebastián de la Plaza en la dirección de la obra, ejecutando al mismo tiempo la fachada del palacio episcopal. El mismo espíritu de sencilla y solemne grandeza presta también a los otros edificios profanos de Mora su sello característico: citaremos, entre ellos, la torre y casa de Campillo en el bosque del Escorial (1621), las casas del marqués de la Laguna en la plaza de Santiago de Madrid, y la de don Rodrigo de Herrera en Alcalá (1628). El cargo de Mora como director de las Obras Reales explica la participación que tuvo en la del Panteón del Escorial (1619), y también que él mismo, y quizá su tío, trazasen el diseño de los grandes catafalcos para los funerales que se celebraron con motivo de la muerte de Felipe II, en las iglesias de San Jerónimo y Santo Domingo el Real de Madrid. Por la misma causa, Giraldo de Merlo, Jorge Manuel y Juan Muñoz (1618) ejecutaron, según su proyecto, el altar mayor del Convento de San Jerónimo en Guadalupe; continuó él la casa de los Caballeros en Aranjuez, con arreglo a los planos de Herrera, y presentó (14 mayo 1625) planos para la continuación del Colegio del Rey en Salamanca, empezado por

Rodrigo Gil de Hontañón, que fueron aprobados por el rey en 13 de junio. También es obra suya el Colegio del Rey en Alcalá de Henares. Su plan para una Catedral de Madrid, que, según orden de Felipe IV de 17 abril de 1624, debía erigirse en la plaza de Santa María, no llegó a ejecutarse. También se le atribuyen los planos de la dórica iglesia de Trinitarios Descalzos en Madrid, fundada en 1606 por el duque de Lerma, y la portada de la iglesia de monjas de Constantinopla, terminada en 1628. La portada de la iglesia parroquial de Rentería



63. CASA DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID: PLANTA DEL PISO PRINCIPAL

(O. Schubert)

proyectóla también Mora (en 1625), y la ejecutó Cristóbal de Zumarresta. Consta de dos pisos: el inferior contiene la portada propiamente dicha, que adornan cuatro columnas dóricas, en cuyos intercolumnios se encuentran cuatro nichos, y el superior contiene sólo dos columnas corintias con la estatua de Nuestra Señora de la Asunción entre ellas. Ya se ha dicho la participación que tuvo Mora en el convento de Jesuítas de Alcalá de Henares. A su proyecto para la fachada norte de la catedral de Jaén, fue preferido el de Juan de Aranda, artista muy protegido por el obispo. El voto de Mora fue decisivo para la aprobación de los planos del Ochavo de Toledo, ejecutados por Vergara (1628). El proyecto

de Palacio de los Consejos, en otro tiempo palacio del duque de Uceda en Madrid, lo hizo Francisco de Herrera, y sólo a la muerte de éste tomó Mora la dirección de la obra, siendo, por consiguiente, su participación artística en ella muy pequeña. La aprobación general que alcanzaron sus obras se atestigua por los muchos honores y distinciones que se le concedieron, y por los ricos bienes de fortuna de que gozó hasta su muerte, acaecida probablemente en febrero de 1648.

**64. Alonso Carbonell.**—A Mora sucedióle Alonso Carbonell en el cargo de maestro mayor de todos los edificios reales, desempeñándolo hasta 1660; fue escultor y arquitecto, cuyo nombre está ligado estrechamente con el más importante palacio que conocemos del tiempo de Felipe III, la actual casa del Ayuntamiento de Madrid (fig. 63). Es característico de la capital de la absolutista España que el alcalde de la ciudad sea simplemente un empleado de la Corte, lo contrario de lo que sucedía con los alcaldes de las ciudades libres alemanas o inglesas de aquel tiempo, y mientras, por ejemplo, el *lord* mayor de Londres sale al encuentro del nuevo rey para permitirle la entrada en la ciudad, llega el alcalde de Madrid hasta las gradas del trono para darle las gracias por la merced de permitirle besar sus manos, las de la reina, de los príncipes y princesas en el segundo día de Pascua de cada año. Esto explica que en la capital de España se pensase mucho más tarde que en las otras capitales de Estado en la construcción de una casa propia para Ayuntamiento, celebrándose entretanto las sesiones, alternativamente, en el mirador del rey y en la sala capitular de la iglesia de San Salvador, hasta que finalmente, en 1595, se concedió a la ciudad autorización para construir su casa. A este fin se adquirió un palacio, que antes había pertenecido al presidente de Castilla, Juan Acuña, y a pesar de las muchas reconstrucciones que experimentó desde los tiempos de Carbonell hasta los de Villanueva, muestra todavía en la planta, con sus fuertes torres de ángulo y las salas de fiestas agrupadas alrededor de un patio cuadrangular, sin corredores, así como en las demás dependencias y las escaleras, los rasgos fundamentales de un edificio de aquel tiempo. Su aspecto exterior ha sido muy modificado por reformas posteriores (v. n.º 69).

**65. Juan Martínez y los comienzos del barroco en Sevilla.**—Casi al mismo tiempo que hizo su aparición Juan Gómez de Mora, realizóse también en el sur de la nación, en la primera ciudad comercial, una transformación esencial en la esfera del arte. Juan Martínez (desde 1612 en Sevilla) introdujo en sus construcciones la decoración barroca italiana, y especialmente en la arquitectura interior de las iglesias, como ya se había desarrollado hasta su plena floración en Génova y otros puntos. En otro tiempo habíase importado el arte italiano en el primer puerto de mar del reino de Aragón (Barcelona); pero ahora Sevilla superaba por su comercio a todas las ciudades del reino, y con el tráfico vinieron también nuevas ideas artísticas, que se manifestaron primeramente en una espléndida decoración de guirnalda de flores, escudos de armas y todas las formas ornamentales de la escuela bolonesa. Sevilla estuvo, desde la Edad Media,



espléndidamente provista de iglesias, y para decorar las de estilo ojival conforme al espíritu de la época fue llamado J. Martínez.

La arquitectura árabe se había conservado por más largo tiempo en Sevilla que en Granada, porque, habiéndose considerado a esta última ciudad como la capital o corazón de los dominios moriscos, después de la Reconquista se prohibieron allí las costumbres moras y su manera de edificar, resultando así ser Granada el centro del arte moderno, mientras que en Sevilla se conservó la manera peculiar de los árabes, si bien mezclada con el nuevo arte que llevaron los conquistadores. El camino para conseguir esta fusión lo mostró, en 1549, Juan Fernández, por medio del Cenador, llamado Casa del Jardín de Carlos V, en los jardines del Alcázar. Característico de la arquitectura sevillana es el revestimiento de azulejos de colores para las paredes, los artesonados mudéjares, y, ante todo, la disposición del plano del conjunto de las viviendas, agrupadas alrededor de un patio con arcadas sobre columnas y una fuente en el centro. Martínez decoró las iglesias, conservando intactos los artesonados moriscos, y cubrió los viejos muros con la nueva decoración de estuco. Su primera obra de esta clase fue la iglesia de Santa Clara de Sevilla, compuesta de dos partes, a cuyos extremos se adosan las habitaciones (celdas), espesamente enrejadas, de las monjas. El espacio o parte anterior tiene cubierta de madera, mientras que el segundo, construido más tarde, tiene bóveda de crucería gótica. Martínez decoró las superficies de los muros, dividiéndolas en dos partes por medio de una fuerte cornisa de consolas. La manera como hizo alternar aquí los nichos de altar de la parte inferior con las ventanas del piso superior, y el adorno del resto del muro con festones, escudos, placas, etc., muestran que el artista trató, ante todo, de crear un tranquilo ritmo con una gran riqueza ornamental.

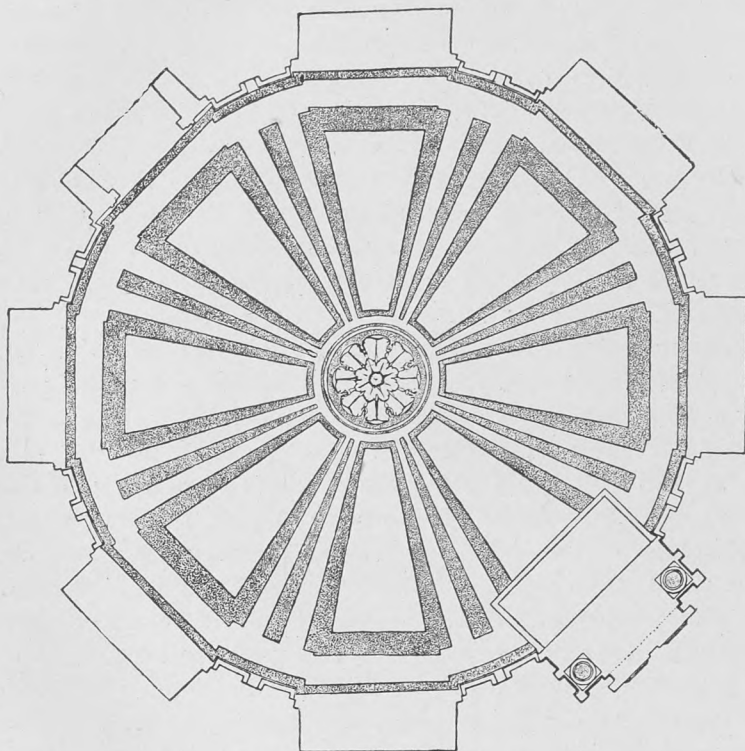
San Lorenzo es una iglesia gótica del último período, de cinco naves, sobre cuyos pilares, que sostienen arcos apuntados, puso una imposta barroca, y sobre el altar mayor una cúpula, también barroca, con ricos nervios sobre vigorosa cornisa sostenida por consolas. Las pechinas las adornó con puntas cuadradas a modo de diamantes. San Pedro de Sevilla es una basílica de tres naves, con profundas capillas laterales abovedadas, techos artesonados y pequeñas ventanas. El interés más saliente de este edificio lo reclama la portada principal, acabada en 1624, cuyos ricos guarnecidos, salientes, quebraduras, repetición de elementos, etc., muestran hasta qué formas tan originales acertó a elevar el artista español al estilo italiano de la escuela bolonesa. La torre y el altar mayor de la iglesia parroquial de Tudela de Duero, construida en 1515 a 1555, completóla Martínez en el año 1614.

**66. Influencia de Wendel Dietterlin.**—La *Arquitectura*, en cinco tomos, de Dietterlin, publicada en Estrasburgo (1593 a 1599), con sus 209 grabados en cobre, extendiéndose por el mundo a miles de ejemplares, ejerció mucha más influencia que el colegio de los Jesuitas de Mora en la introducción del sentimiento barroco y en la victoria de la fantástica decoración que resolvía la forma total arquitectónica en un libre juego de líneas. Las formas del Renacimiento



alemán, con sus ideales proyectos, no fueron comprendidas por los españoles; pero lo fueron aquellos motivos que recordaban formas del país, como los adornos de plantas y las placas recortadas y sobrepuestas, cuyo valor decorativo se vio en seguida, y que fueron, cada vez más ricos y perfeccionados, determinantes para el arte español. La estructura arquitectónica fue en adelante y cada vez más pospuesta al adorno; el adorno acabó por ocultar la estructura.

67. Juan Bautista Crescenzi: El Panteón del Escorial.—La primera construcción en que la ornamentación vegetal cubre en parte la estructura archi-

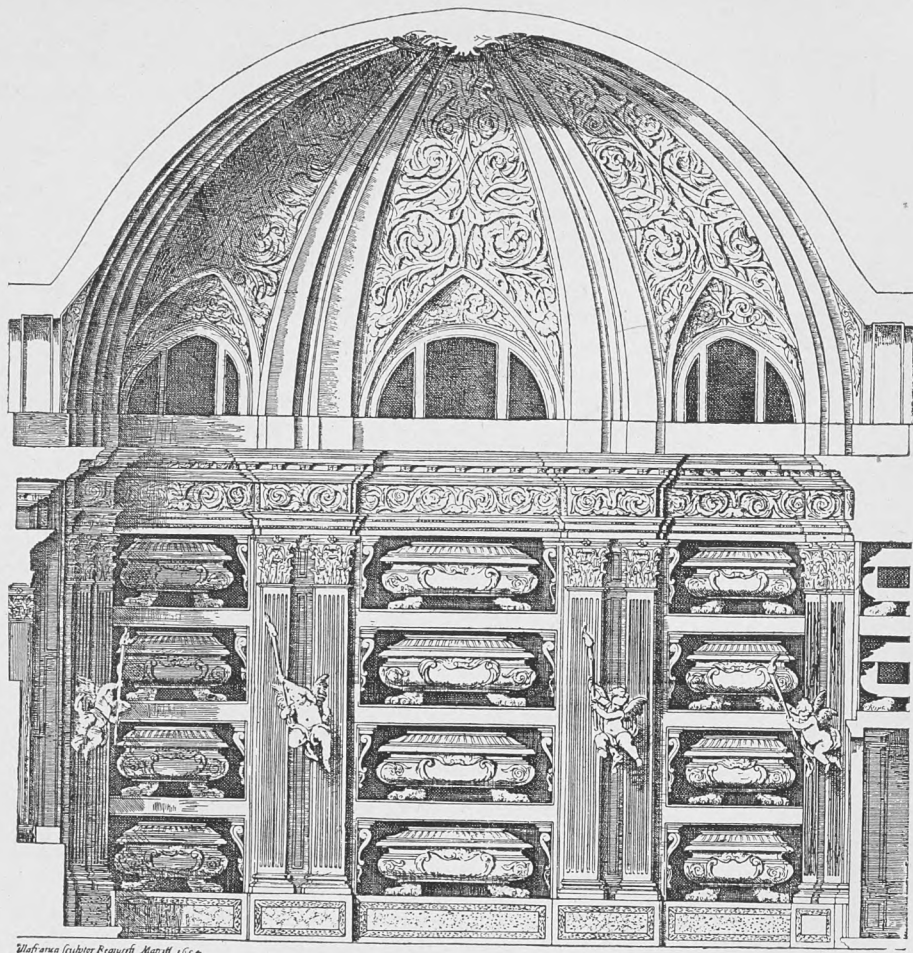


64. PANTEÓN DEL ESCORIAL: PLANTA

(P. Fr. de los Santos)

tectónica es el panteón de Reyes del Escorial. Su constructor, Juan Bautista Crescenzi (Crescencio o Crescenci), de Castilla, marqués de la Torre, caballero de San Jorge, vástago de una familia romana, tomó lecciones de pintura desde muy joven, con Pommerancio, y más tarde estudió arquitectura. Su padre había fundado, para sus hijos y para algunos otros jóvenes de disposición, una Academia de Pintura. Unos niños que Juan B. Crescenzi había ejecutado sobre las pechinas de la capilla Oricelli, en Santa Andrea del Valle, en Roma, en parte al óleo y en parte modelado en estuco, hicieron fijar la atención del papa Paulo V sobre el joven artista, nombrándole superintendente de la capilla Paulina y de todas las obras de pintura de su pontificado, ejerciendo el cargo a satisfacción.

y conquistándose la estimación del Papa y de los artistas. En Roma entabló conocimiento con el cardenal Zapata, por mediación de su hermano el cardenal Crescenzi, y, convencido por aquél, le siguió a Madrid en 1617, donde, gracias a la protección de su padrino, y a algunos cuadros que pintó por encargo del rey, se conquistó en seguida el favor de Felipe III y un nombre en los círculos artís-

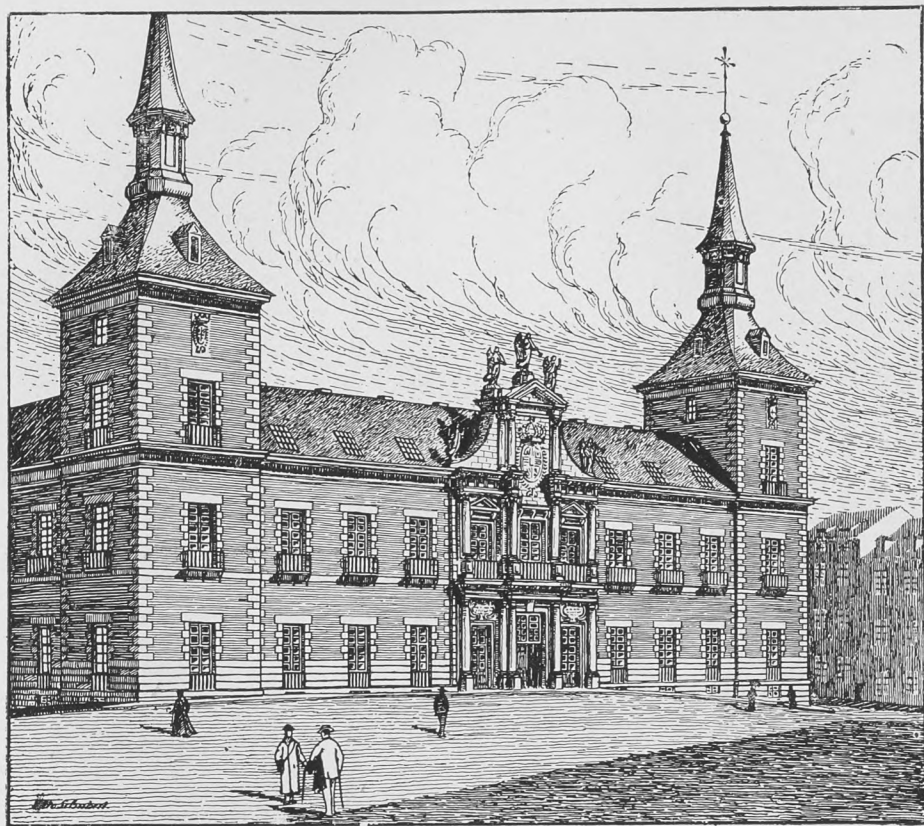


65. PANTEÓN DEL ESCORIAL: CORTE TRANSVERSAL

(De un grabado de Villafranca)

ticos. Como vencedor en el concurso celebrado para dar forma al panteón del Escorial, encargó el rey, en 1617, su construcción. Es un espacio octogonal cubierto por una cúpula (fig. 64); en cada lado del octógono hay cuatro ricos sarcófagos de bronce, entre pilastras corintias apareadas, y en el muro de frente a la entrada, un altar. El espacio está iluminado por lunetos semicirculares, abiertos por encima de la cornisa (fig. 65). Sobre la rica arquitectura de delicados perfiles, de los jaspes de los muros y bóveda, hay lujosos ornamentos de

bronce dorado y ángeles volando que sostienen antorchas en sus manos. El lujo que respira esta tumba, superando en magnificencia a todo lo existente hasta entonces y la profusión de adornos, forman un vivo contraste con la solemne severidad de la creación de Herrera. Desde 9 de mayo hasta 11 de diciembre de 1619 viajó Crescenzi por Génova, Milán, Parma, Mantua, Florencia y Roma, para reclutar artistas que ejecutaran sus planos, bien provisto de buenas



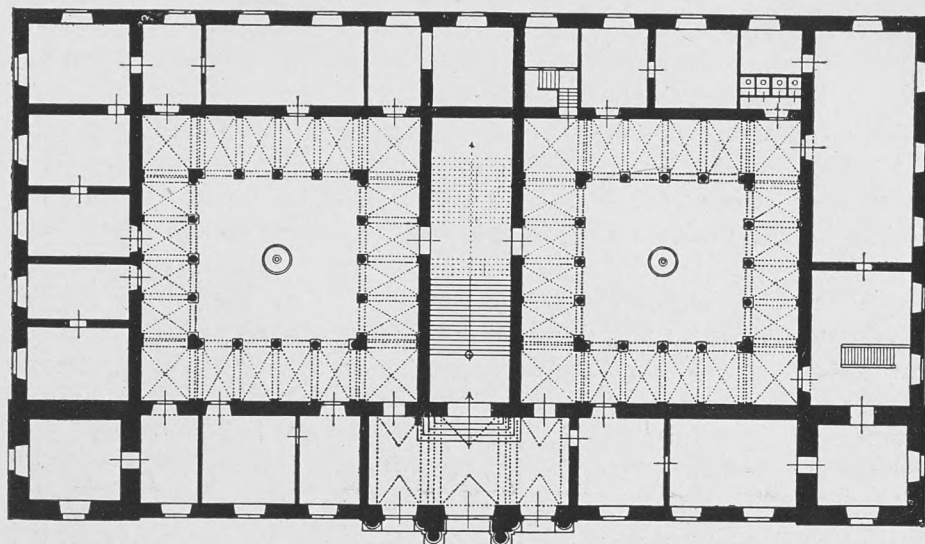
66. CARCEL DE CORTE EN MADRID, HOY MINISTERIO DE ESTADO

(Vista general)

recomendaciones por su rey, y a su regreso profundizó el piso del panteón cinco pies y medio, e hizo construir de nuevo los muros de granito, revistiéndolos después de jaspes y bronce; pero cuando estaba terminada la cúpula, apareció una vía de agua que no se podía dominar, por lo cual se pensó en derribar el panteón para volverlo a edificar de nuevo en otro sitio distinto. Finalmente consiguió el monje Fray Nicolás de Madrid desviar la corriente en 1645, llevó la luz a los lunetos por medio de una ventana abierta en la pared de la iglesia, y dotó al panteón de una cómoda escalera, siendo, en recompensa, nombrado obispo de Astorga. En 16 de marzo de 1654 fueron depositados en el panteón los cuerpos de los tres monarcas: Carlos I, Felipe II y Felipe III, con sus esposas.



En la iglesia se levantaron cinco catafalcos, y se adornó la sacristía, con motivo de esta solemnidad, con los más valiosos cuadros procedentes de los reales palacios. La muerte (31 de marzo de 1621) de Felipe III retardó mucho la obra; pero Crescenzi conservó también el favor de su sucesor Felipe IV, que le encargó la dirección de todos los edificios reales, y, desde que en 14 de octubre de 1630 fue nombrado ministro de la Junta de Obras y Bosques, dirigió también todas las empresas y obras artísticas de la Corte; así proyectó la urna para guardar los restos de la emperatriz en el convento de las Descalzas Reales de Madrid, y también probablemente el catafalco de Felipe III.



67. CÁRCEL DE CORTE EN MADRID, HOY MINISTERIO DE ESTADO: PLANTA

(Del plano parcelario de Madrid)

El principio de la disposición de este real enterramiento sirvió de modelo para el de los duques del Infantado, en la iglesia de San Francisco, en Guadalajara. Es de planta elíptica; fue comenzado en 1696 por Felipe Sánchez y terminado por Felipe de la Peña en 1728.

**68. Edificios profanos de Crescenzi.**—El mayor edificio construido por Crescenzi, la cárcel de Corte, más tarde Palacio de la Audiencia y hoy ministerio de Estado (fig. 66), se comenzó en 14 de septiembre de 1629, y quedó terminado en 1643. Es un elegante palacio de dos pisos, cuya fachada, de once ejes, está flanqueada por dos altas torres, mientras que la portada principal, lo mismo que la fachada sur del Real Palacio, está acentuada por medio de un tercer cuerpo, cuyo frontón se eleva hasta la altura de la hilera. Un gigantesco escudo con las armas reales rompe la cornisa. En esta portada, las guarniciones de las ventanas son de granito; el resto de los muros, de ladrillo; el tejado y los chapi-



teles de las torres están cubiertos de pizarra. La tendencia hacia la solemne y tranquila grandeza desde un punto de vista fundamental muy pintoresco, es propia de este edificio, tanto en el interior como en el exterior. Una ancha escalera de un tramo conduce desde el vestíbulo al piso principal, dividiéndolo en dos partes; a cada lado de la escalera hay un patio cuadrado rodeado de arcadas sostenidas por dobles columnas (fig. 67). Los distintos departamentos se agrupan alrededor de estas galerías y en las enjutas de los arcos se desenvuelve la rica fantasía del artista.

La misma tendencia hacia la grandeza solemne ostentaba también el Palacio del Buen Retiro, terminado en 1631; fue construido por el favorito de Felipe IV, con dinero procedente de los impuestos y de regalos y magníficamente alhajado con las más escogidas obras de arte de todos los tiempos, que él había sacado de los reales palacios, y lo regaló a los reyes, para desviar su atención de su desdichada política exterior. Y mientras la monarquía sufría una derrota tras de otra, se celebraban allí fiestas sobre fiestas. El palacio se apoyaba por el noroeste en el convento y casa de Felipe II, formando una robusta construcción cuadrada con un piso bajo reducido, a modo de zócalo, un alto entre-suelo, y los ángulos animados por torres. Este palacio, concluido en 1631, y, como ya queda dicho, destinado exclusivamente para fiestas, fue empleado como tal aun en los momentos de mayor apuro; pero después de las devastaciones y destrucciones perpetradas durante la guerra de Sucesión, sólo quedaron en pie el ala norte y una de las torres con el gran salón de los Reinos (donde se celebraban las grandes solemnidades), iluminado por los dos lados, y cuyas bóvedas cubren por completo dorados arabescos. En el ala este estaban el teatro y el viejo juego de pelota. Juan Bautista Crescenzi recibió, en consideración a los méritos contraídos en esta obra y otras más antiguas, un título de «Castilla» con la denominación de «Marqués de la Torre», la cruz de Santiago, y en 1635 fue nombrado mayordomo de Semana, con 140 ducados de sueldo mensual, sin perjuicio de los ingresos procedentes del heredamiento de Aranjuez y de los demás cargos, todos vitalicios. Como consecuencia de su extraordinario amor al arte y de su cargo oficial, su casa se convirtió en un verdadero museo de cuadros, estatuas, dibujos y máquinas y en uno de los centros de cultura de Madrid bajo el reinado de Felipe IV. Murió a los sesenta y cinco años de edad, en 1660, en Madrid, y fue enterrado con gran pompa en el convento del Carmen.

**69. Alonso Carbonell y sus relaciones con los principales representantes de la escuela florentino-romana.**—En el año 1637, el patio principal del Buen Retiro fue rodeado de arcadas de piedra y se construyó el gran teatro que debía alcanzar la mayor importancia para el arte español; y aunque precisamente por aquella época Juan Bautista Crescenzi y Juan Gómez de Mora ocupaban ya los cargos oficiales más elevados en la dirección de obras del Reino, parece que su intervención en este caso se limitó a firmar los proyectos, pues Felipe IV, en 1633, encargó al escultor-arquitecto Alonso Carbonell la dirección y proyecto de todos los edificios del Buen Retiro. El mismo Carbonell había trabajado,

desde 6 de febrero de 1627, como director de las obras del Alcázar de Madrid, del Palacio del Prado y de la Casa de Campo; pero ya antes, en 1624, empezó a darse a conocer cuando recibió el encargo, en unión del pintor Eugenio Caxes (1577 a 1642), de construir el altar mayor de la iglesia de la Merced Calzada en Madrid, y con ocasión de la canonización de San Isidro, un segundo altar para la misma iglesia. El altar mayor fue enviado a provincias, a principios del siglo XVIII.

Eugenio Caxes o Cajesi pertenece, con Bartolomé y Vicente Carducci, Ángel Nardi y otros más, al grupo de artistas procedentes del norte de Italia, que se consideraban como representantes de la escuela florentino-romana, al mismo tiempo que administradores de la más alta herencia artística.

Los diálogos acerca de la pintura, publicados por Vicente Carducci en 1633, son característicos del arte decadente y racionalista de toda la época de la hegemonía erudita de dominicos y jesuitas. «El valor de los cuadros le determina según el asunto u objeto y la elevación del contenido; para él el arte no consiste en la verdad, sino en la animación o vida exterior.» «La naturaleza debe ser concebida con arreglo al espíritu de Miguel Ángel, impresa en el espíritu por la repetición del dibujo, deducida del conocimiento de las buenas formas y proporciones y construída sobre el lienzo directamente desde la mente. Descansa el arte sobre un profundo conocimiento de la forma y de la expresión; el arte es una ciencia aclarada definitivamente por los grandes maestros, y el tratar de hallar otra nueva es una temeraria presunción» (1). En favor de la hipótesis de que los altares de Carbonell estuvieran concebidos con este espíritu de racional sobriedad, abona el hecho de que fueran retirados a principios del siglo XVIII, a causa de su sequedad, y sustituidos por otros barrocos. En el Buen Retiro construyó las arcadas sobre columnas que rodean el patio, y, como queda dicho, el gran edificio, que fue cuna del Teatro Español y del arte escenográfico. Su primitivo proyecto, no ejecutado desgraciadamente, por su elevado presupuesto, era un edificio cómodo, adecuado y digno. El centro de la fachada que da al Prado, de 134 metros de largo, lo debían ocupar tres portadas realizadas por ocho columnas, de las cuales la central conducía a la escalera de tres brazos, y las otras dos servían para el paso de los carruajes de la Corte. A esta parte central venían a unirse, por ambos lados, arcadas abiertas sostenidas por pilares. Algo separadas de las torres que limitaban la construcción principal, había, a ángulo recto, terminadas igualmente por torres, dos alas de 65 metros de largo, con habitaciones para la servidumbre y accesorios, de modo que el conjunto habría formado, por la parte que da al Prado, un impresionante patio de honor; pero de todo esto nada se llegó a ejecutar, como queda dicho. El 2 de agosto de 1635 recibió Carbonell el encargo de realizar su proyecto para la ermita de San Antonio, que es una construcción campestre muy pintoresca, de dos

(1) N. del A.—Véase Gurlitt: *Historia del Arte*. Luis Carducci o Carduchi o Carducho, sobrino de Vicente Carducci, escribió, en 1634, los *Modos de medir jurisdicciones y tierra*, y publicó, en 1637, en Alcalá, los *Seis primeros libros de los elementos geométricos de Euclides*. Murió el 24 de febrero de 1657.

pisos, y rodeada de doble foso; pero, desgraciadamente, más tarde se hizo la Fábrica de Porcelana del Retiro, alrededor de este edificio, y corrió la misma suerte que ella. Las obras para el Gran Estanque las emprendió en 1638, y en 9 de marzo de 1657 comenzó el llamado Casón del Buen Retiro. El Gran Estanque era un gran depósito rectangular, apropiado para juegos acuáticos, batallas y representaciones análogas, y estaba rodeado de pabellones rústicos.

La decoración interior de este palacio, así como la construcción de la casa de campo «La Zarzuela», estuvo a cargo, no del maestro supremo de Construcciones Juan G. de Mora, sino de Juan de Aguilar (1636), arquitecto del infante don Fernando, hermano de Felipe IV, según se deduce de las cuentas de la obra, y aquí hizo el infante representar a su hermano las operetas con recitados, llamadas zarzuelas, cuyo nombre tomaron del edificio en que aquellas representaciones tuvieron lugar. Aguilar ideó una construcción rectangular de un solo piso principal, algo elevado, realzado por un piso bajo a modo de zócalo, y cuyo muro de frente adornó según el modelo de Ammanatis en el Palacio Pitti de Florencia, con guarnecidos de las ventanas almohadillados y con pilastras adosadas o cadenas verticales que dividen su superficie. Los espaciosos salones, con habitaciones proporcionalmente pequeñas para la economía doméstica, estaban destinados exclusivamente para alojar a la Corte, en estancias pasajeras con motivo de cacerías o fiestas análogas. Este edificio estaba instalado en la parte superior de los jardines italianos, severamente estilizados, que le rodeaban, formando dos terrazas. Aun en este pequeño palacio de campo se ha renunciado a toda agrupación pintoresca, a favor de su grande y majestuosa sencillez.

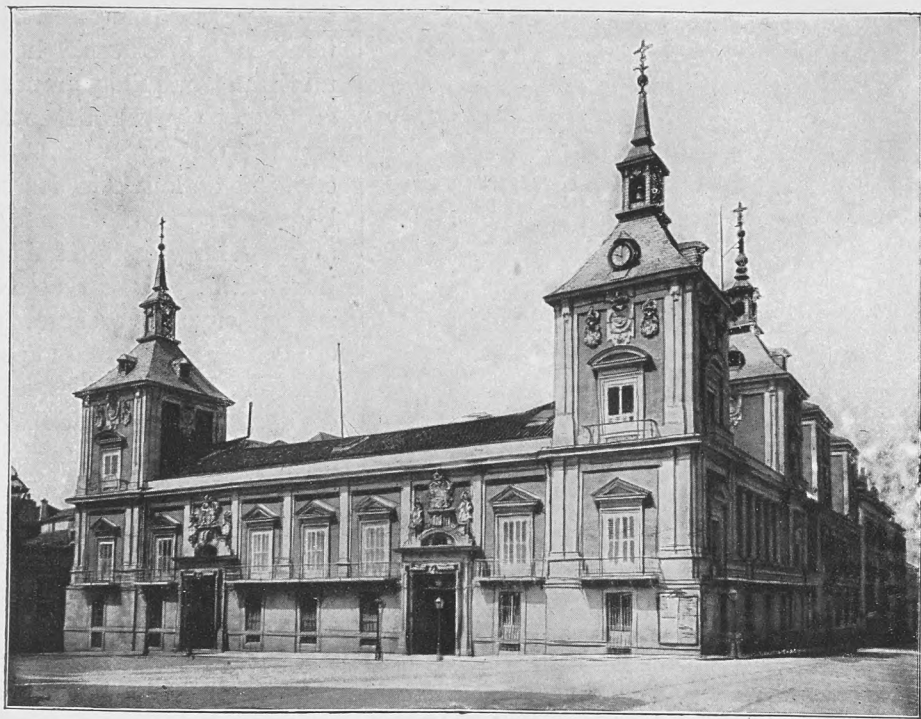
Por lo que se refiere al proyecto de la portada del Escorial, a la escalera, al altar y al piso del Panteón, no puede precisarse la parte debida exclusivamente a Carbonell y la ejecutada con arreglo a los datos proporcionados por Crescenzi.

En 1644 comenzó Carbonell la construcción de la Casa Ayuntamiento de Madrid (fig. 68), y como, según parece, él mismo hizo los dibujos de la planta y del alzado, y además, en 1648, había sucedido a Juan Gómez de Mora en el cargo de maestro mayor de todos los edificios reales, puede considerarse como obra suya la construcción actual. La disposición general de la planta es la misma, en sus trazos principales, que la del antiguo Palacio (v. fig. 63); obra de Carbonell es solamente la agradable arquitectura exterior, a excepción de las dos grandes portadas barrocas y de la galería de columnas debidas a Juan de Villanueva. Las placas colgantes, recortadas como paneles de marquetería, que adornan la cornisa principal de las torres, y los chapiteles y linternas de pizarra de las mismas, son barrocos del último período, y constituyen motivos que se encuentran ya empleados en el estilo mudéjar y en las obras de Wendel Dietterlin. Con todo, no está excluido que también esta parte proceda de Carbonell, toda vez que vivió hasta septiembre de 1660. El sentimiento fuertemente pintoresco del artista, que se manifiesta en el grandioso aspecto del conjunto de la obra, y en la bella combinación de colores que resulta de la pureza o verdad de los materiales empleados, juntamente con los detalles rigurosamente clásicos, ar-



monizan perfectamente con el destino de esta Casa de Representación. En la decoración interior se distinguieron después, muy especialmente, Palomino y Goya, con sus frescos y cuadros.

70. Las iglesias jesuíticas de Fray Francisco Bautista.—Fray Francisco Bautista, coadjutor de la Compañía de Jesús, fue mucho más lejos que Juan Bautista Crescenzi en la libertad con que trató la decoración, dentro de las for-



68. CASA DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID

(Lacoste)

mas clásicas, como lo acredita la construcción de la iglesia Catedral de Madrid, San Isidro el Real (desde 1626 a 1651) (fig. 69), donde reunió al capitel dórico el follaje corintio para formar un nuevo orden, muy empleado más tarde, que corresponde al sexto orden de Scamozzi. Lo mismo en éste, que en el detalle de la cornisa, recuerda San Isidro de Madrid la iglesia de San Vicente de Fora, en Lisboa. Este orden resulta de un efecto mucho mayor en las robustas medias columnas de la fachada, flanqueada por dos torres sin terminar. Característica de este arquitecto es la reunión de las tres ventanas, situadas una encima de otra, en un sistema que atraviesa la imposta, así como la forma caprichosa de las guarniciones de las ventanas, que se quiebran en los ángulos formando a modo de orejetas salientes. En la fachada, como en el interior, se observa la misma solemne monumentalidad, el mismo dominio juguetón de todo el aparato



arquitectónico del orden de columnas. El Colegio de Jesuítas, edificado en el mismo sitio, desde 1564 a 1567, fue derribado a principios del siglo XVII, para ceder el sitio a otra nueva construcción mucho más grandiosa, llevada a cabo con el auxilio pecuniario de la emperatriz María de Alemania. Sirvió de modelo a la iglesia, la que dio la norma para tantas iglesias jesuíticas, el *Gesú* de Roma,



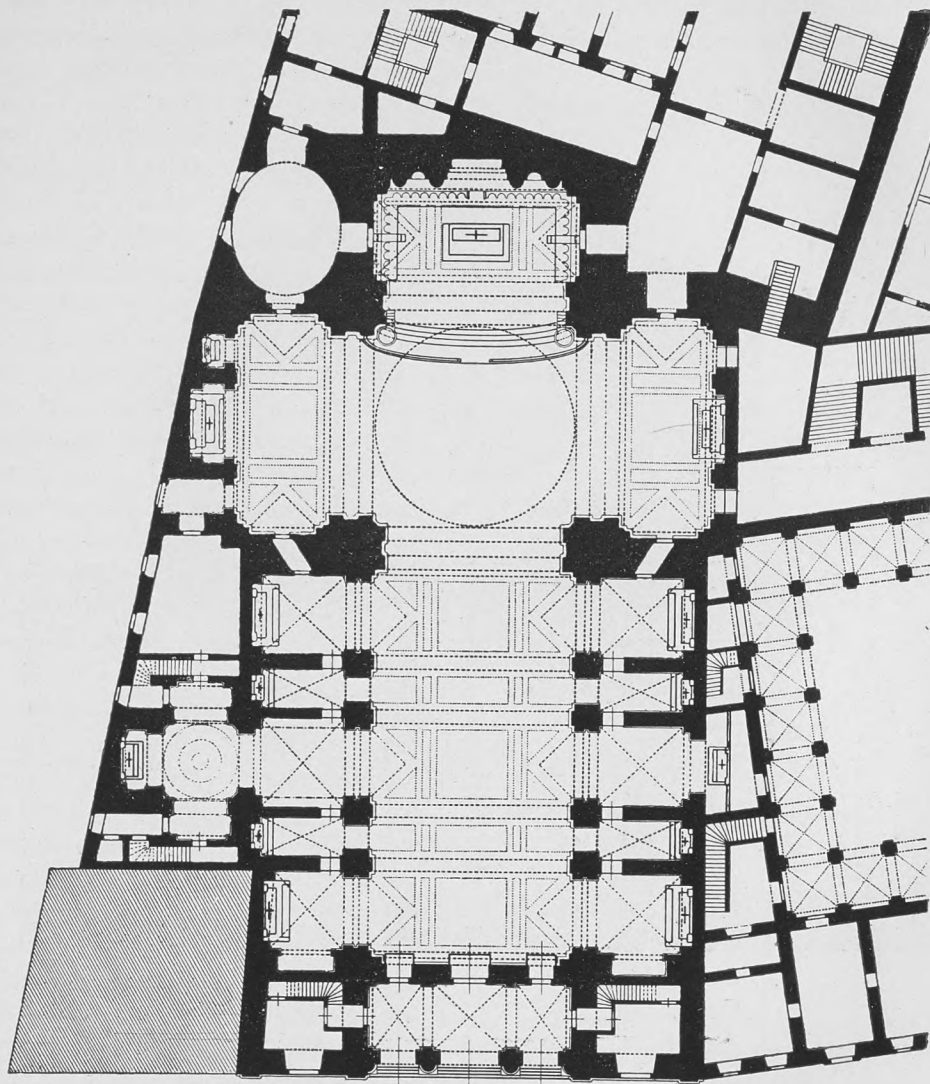
69. SAN ISIDRO EL REAL EN MADRID

(Lacoste)

con su planta de gran cruz latina, alta cúpula en el crucero y capillas laterales. La planta y alzado muestran aquí también la tendencia hacia un ritmo tranquilo y grandioso (figs. 70 y 71). Sobre las capillas corren, en todo el contorno de la iglesia, las tribunas para los religiosos. Con arreglo a las prescripciones de la orden S. J., relativas a la música, cuyo rito casi prescindía de ella, prefiriendo la predicación, no se dotó a la iglesia de órgano, ni tampoco de coro, que no faltan en ninguna iglesia española de la época, sino que colocó la sillería del mismo en el presbiterio, alrededor del altar mayor. Este presbiterio lo restauró más tarde don Ventura Rodríguez, y de él proceden los dos órganos y toda su decoración clasicista. También hizo el actual altar mayor utilizando elementos del antiguo; encargó las pinturas a Antonio

Rafael Mengs y la plástica a Juan Pascual de Mena y a Pereira. A pesar de los dorados ornamentos rococó con que se cubrió todo el edificio en la primera mitad del siglo XVIII, pertenece esta obra, por lo que se refiere a la espaciosidad monumental y al dominio ingenioso y juguetón de todas dificultades arquitectónicas, al número de las más sobresalientes producciones de todo el arte jesuítico. Cuando, en el año 1676, fueron expulsados los jesuítas de toda España, se cambió el nombre de la iglesia de San Francisco Javier por el del Santo Patrón de Madrid, San Isidro, procedente de la clase trabajadora, por cuya circunstancia se le dio el sobrenombre de Labrador. Esta iglesia, la más grande que existe en Madrid, ha sido testigo de muchos acontecimientos históricos y fiestas. (En 22 de diciembre de 1808, J. Bona-

parte pronunció su famoso discurso a su regreso a Madrid.) Poco diferente de ésta, en su aspecto exterior, es la iglesia del Salvador (mucho más reducida que la de San Isidro), que fue antes noviciado de jesuítas, y construída también por Bautista.

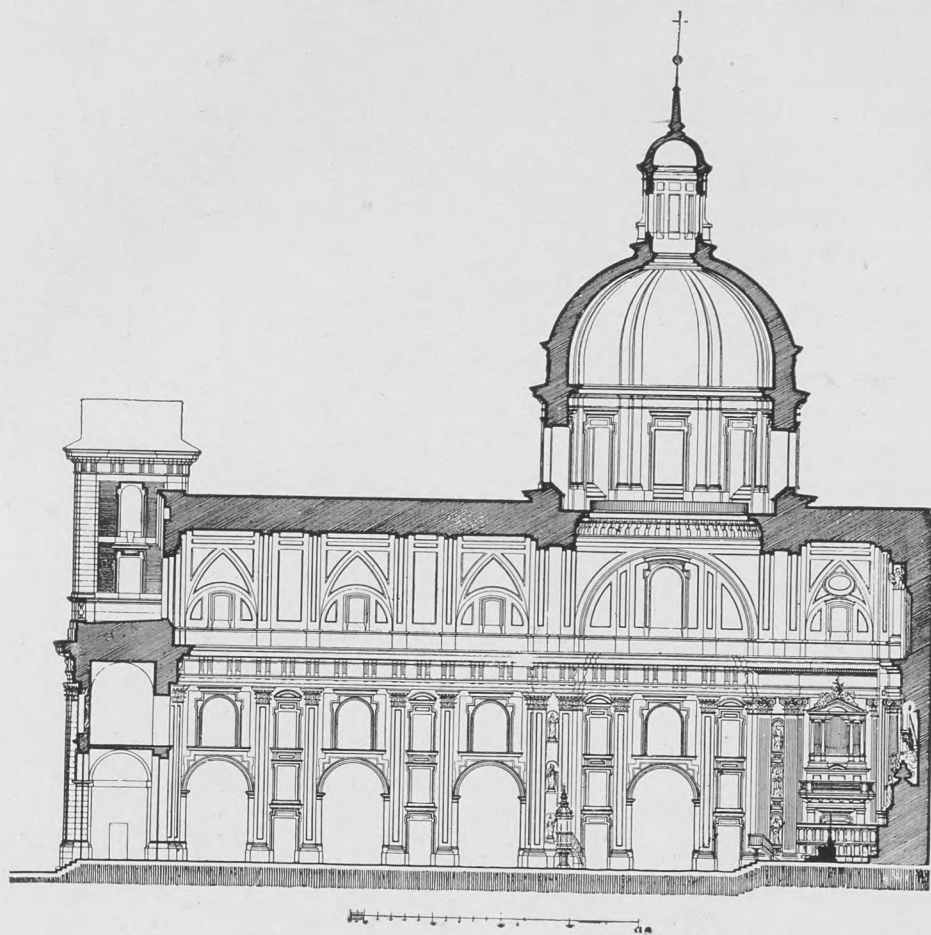


70. SAN ISIDRO EL REAL EN MADRID: PLANTA

(O. Schubert)

La misma grandeza de rasgos (propia del jesuitismo en todas partes, lógicamente consecuente), rebosante de ingeniosos detalles, se respira en la construcción hermana de San Juan Bautista en Toledo (fig. 72). Aquí, como allí, el mismo nuevo orden de columnas y la forma de las cornisas, las mismas guarniciones

acodadas de las ventanas, el mismo dominio aparentemente juguetón de todos los medios de expresión arquitectónicos. En el interior, el mismo ritmo tranquilo de grandes pilares, entre cuyas pilastras hay nichos, y de amplios arcos de medio punto para las capillas laterales. En ambos edificios se ve la disposición de cruz latina con alta cúpula en el crucero y capillas laterales, que se corres-



71. SAN ISIDRO EL REAL EN MADRID: CORTE LONGITUDINAL

(O. Schubert)

ponden con las torres que flanquean la fachada. Aquí, lo mismo que en Madrid, faltan la gran tribuna o coro para el órgano y el coro colocado en la nave central, típico de las iglesias parroquiales; pero existen también las tribunas para los religiosos sobre las capillas laterales, a todo lo largo de ellas, y ventanas rectangulares que permite a los individuos de la orden la asistencia a los divinos oficios (fig. 73). La iglesia es del tipo de predicación, pues no está destinada a edificar a los fieles por medio de un culto refinadamente artístico y atractivo, sino que, lo mismo que en Madrid, se propone prepararlos dignamente para recibir la predicación, mediante la riqueza ornamental y la subyugadora grandiosidad ele-



vada por medio del empleo de la escala natural para las figuras (fig. 74). Una cierta analogía con la fachada del *Gesú* en Roma (de Giacomo de la Porta), se puede a lo sumo vislumbrar en la distribución de las puertas, ventanas, nichos y relieves; sin embargo, parece ser el edificio toledano una solución independiente del mismo tema. También está aquí suavizado o amortiguado eficazmente, por medio de las torres de dos pisos que se elevan detrás de las dos grandes aletas de los costados del cuerpo superior de la fachada, el aspecto basilical de la construcción, tan acentuado en la iglesia de Roma (*Gesú*). Las atrevidas y ricas quebraduras, penetraciones y entrecruzamientos de los perfiles en los guarnecidos de los vanos, la grandeza de carácter, el vigor y atrevimiento que domina en el tratamiento de los órdenes de columnas, y, finalmente, la analogía que presenta el aspecto interior de estas dos iglesias jesuíticas, induce a atribuir las al mismo autor.

**71. Miguel Zumárraga:**  
El Sagrario de Sevilla.—Por lo que se refiere a la solemne ostentación de las formas, puede figurar al lado de estas iglesias jesuíticas la obra de Miguel Zumárraga (muerto en 3 de julio de 1651); el Sagrario o parroquia de la Catedral de Sevilla. La idea de construir al lado de la

Catedral una iglesia, fue ya tomada en consideración en tiempos de Felipe II; sin embargo, no proceden de Herrera, sino de Pedro Valdelvira, y después de Cristóbal de Rojas, los trabajos preliminares y los primeros dibujos. El Cabildo decidió la construcción en 16 de enero de 1615; en 25 de octubre de 1617 comenzó las obras Miguel Zumárraga; en 30 de abril de 1618 se dio comienzo a los trabajos de explanación; en 23 de julio de 1618 se puso la primera piedra, y el 16 de junio de 1662 se concluyó la iglesia por Lorenzo Fernández de Iglesias, que tuvo a su cargo la dirección de las obras, después del sucesor de Zumárraga, Fernando de Oviedo. El Sagrario es una gran nave o salón con pequeñas capillas a sus costados, que ocupan los espacios que quedan entre los contrafuertes de las

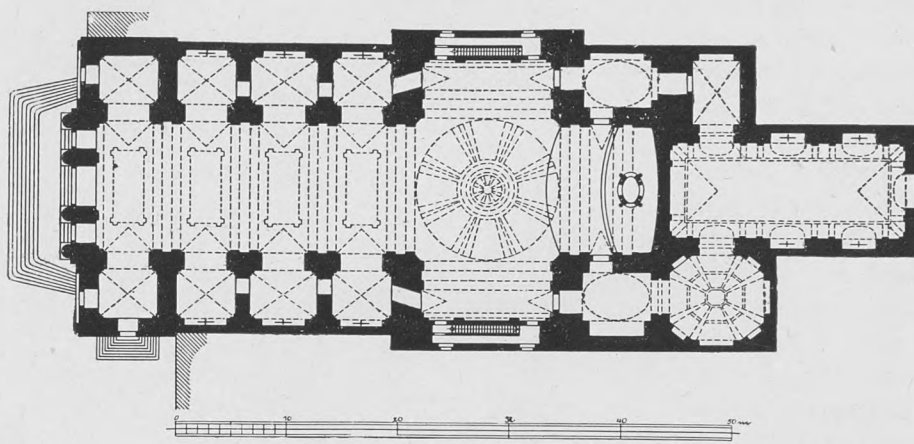


72. SAN JUAN BAPTISTA DE TOLEDO: VISTA DE LA FACHADA

(Lacoste)



bóvedas; sobre aquéllas corre la tribuna. Estas series de capillas están interrumpidas por un corto crucero (figs. 75 y 76), y sobre él, en el centro, hay una cúpula de casetones. Los pilares que hay entre las diez arcadas de las capillas laterales están animados por dos pilastras dóricas cada uno, y, entre cada par de ellas, en un nicho a modo de puerta, hay un confesonario. Los sistemas que forman cada dos capillas contiguas se reúnen formando uno solo por encima de la cornisa, y los pilares centrales se acusan por encima del ático, ricamente esculpido, por medio de grandes grupos escultóricos de mármol, obra de José Arfe (1603 a 1666), que representan los Evangelistas y Doctores. Los pilares del piso superior, adornados con pilastras jónicas, se continúan como formando anchos arcos fajones, y entre ellos se tienden las bóvedas ricamente ornamentadas de la nave grande o bien de la media cúpula del crucero. En este cambio y reunión



73. SAN JUAN BAUTISTA DE TOLEDO: PLANTA

(O. Schubert)

de los sistemas (dos de abajo para formar uno arriba) y en la colocación interior de los contrafuertes, muéstrase aquí, todavía con más claridad que en Madrid o Toledo, la tendencia hacia el movimiento rítmico y la elevación del aspecto de espaciosidad de toda la instalación. Iglesias cambió el primitivo plan de Zumárraga, y substituyó la linterna del crucero, por razones constructivas, por una gran construcción decorativa de piedra, que sostenía la estatua de la Fe. Repetidos temores de que la atrevida bóveda se derrumbase primero en 16 de abril de 1660, otra vez a consecuencia del terremoto de 9 de octubre de 1680, luego en 1691, y por igual causa en 1775, condujeron en 1676 a que, después de oír el dictamen de Juan de Torija, Juan de Rueda y Alonso Moreno, y por consejo de Miguel Fernández, se quitase esta construcción superior o remate decorativo, que se substituyó por una cruz de hierro. Toda la bóveda está animada por una ornamentación plástica, imitación barroca del arte morisco de las obras de Martín Gainza y otros. El dibujo churrigueresco del follaje hace suponer que la ornamentación sea obra del sucesor de Zumárraga. Exteriormente, esta construcción rectangular está animada por tres órdenes de pilas-

tras en la sucesión acostumbrada, y terminada por un gracioso coronamiento plateresco ricamente esculpido. Bajo la iglesia, en toda su longitud, está el panteón de los arzobispos de Sevilla. El célebre altar mayor, obra de Barbás (1709), lo destruyó el clasicista Silvestre Pérez (1824), de acuerdo con las ideas artísticas de los entendidos de la época, y fue sustituido por el altar de la capilla de los Vizcaínos del ex convento de San Francisco, uno de los mejores trabajos de P. Roldán y Francisco de Rivas. Solamente la estatua de San Clemente, obra de Cornejo, procede todavía del viejo altar. El Sagrario nos muestra, pues, que al principio del siglo XVII se había extendido el gusto jesuítico por toda la nación, hasta tal punto que se construía una iglesia parroquial y de predicación, en la catedral más grande del Reino, con arreglo a los principios de la S. J.; principios penetrados a su vez del espíritu popular y en parte sobrepujados por el mismo.

El convento de San Buenaventura, en Sevilla (construido desde 1600 a 1605), fue el único colegio franciscano español en que se podían leer las controversias de fe (llamado por esto *Propaganda fide*); consta de una gran nave de orden jónico, con cúpula en el crucero, cuyas pechinas fueron pintadas por Francisco Herrera (el viejo). Hoy está destinado a Museo.

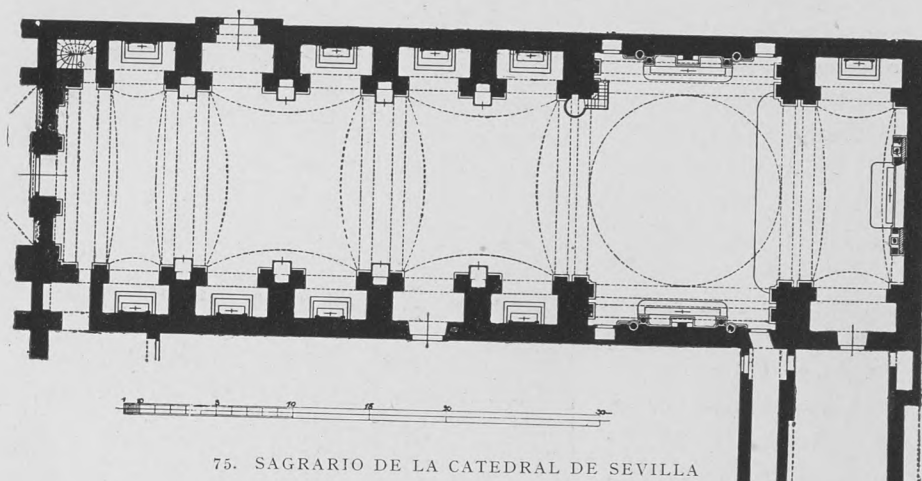


74. SAN JUAN BAPTISTA DE TOLEDO: VISTA DEL INTERIOR

**72. El teatro.**—El sentimiento de los efectos de espaciosidad ideales que resalta con fuerza en todos estos edificios, encontró un campo muy apropiado para desenvolverse, en la decoración de los teatros, y muy principalmente, en verdad, en la ópera florentina, que se proponía representar un mundo ideal transportado a ideales espacios. La forma de las decoraciones del teatro Español se ajustó también al tipo italiano. En 25 de mayo de 1626 se inauguró en el Alcázar de Sevilla, el teatro-corrал de la Montería, un espacio oval rodeado de tres pisos, los dos inferiores divididos en palcos, y el de arriba, destinado para las mujeres, llamado sartén o cazuela. La misma disposición presentaba el teatro concluido en 1576, en Toledo, con sus dos pisos y la galería superior; un lado para hombres, y otro para mujeres; pero el preferido por todos los actores era el sevillano, que se incendió el 3 de mayo de 1691, y que bien pronto

quedó oscurecido por el del Buen Retiro, de Madrid, puesto que la presencia en él de la Corte le proporcionó también abundantes medios pecuniarios. Juan Álvarez de Colmenar describía, en 1707, este teatro, como un grande y magnífico salón, adornado con estatuas y dorados, en cuyo patio se sentaba la gente en bancos, mientras que la Corte ocupaba un palco ricamente adornado. Los palcos eran todos tan grandes que cabían cómodamente en ellos 15 personas y estaban provistos de celosías.

73. Cósimo Lotti, pintor escenógrafo y artista de jardines.—Cósimo Lotti, discípulo de Bartolotti, compañero de los maestros barrocos florentinos, de los Buontalenti y Pocetti, fue llamado, en 1628, al Buen Retiro, para evocar ante los reyes, con ocasión de cabalgatas y marchas triunfales, un mundo ideal



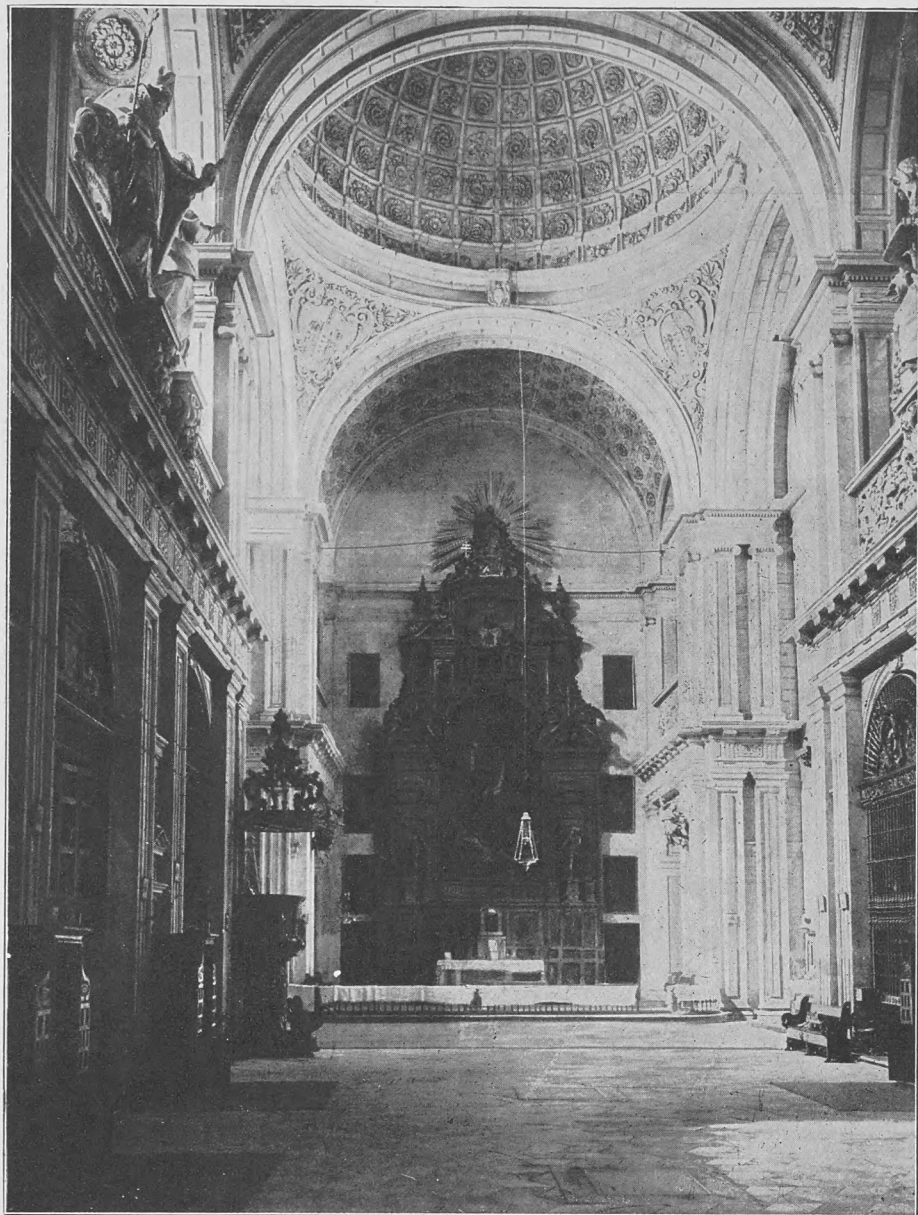
75. SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

(O. Schubert)

sobrenatural, con sus hábiles perspectivas y mágicas artes. Además, tuvo que transformar los jardines de Aranjuez, del Pardo, y antes que todo el del Buen Retiro, no presentando realmente ideas nuevas, sino que se limitó a utilizar las inspiraciones del jardín Bóboli, de Florencia. En los jardines de Aranjuez, el Pardo y Buen Retiro, realizó una construcción puramente italiana, con formas arquitectónicas rigurosamente geométricas, grutas, juegos de agua, estanques, terrazas, teatros naturales, paseos, enramadas, cenadores y casitas rodeadas de agua en donde podían vivir algunos favoritos, como Olivares, Diego Suárez y otros, y donde el rey celebraba sus citas amorosas. Particularmente celebradas fueron las batallas navales que tuvieron lugar en el estanque grande del Retiro.

74. Otros pintores escenógrafos y artistas de la perspectiva en el Buen Retiro.—Baccio o Bartolomeo Bianco (1604 a 1656), sucesor de Lotti y discípulo de Galileo, se adelantó mucho a todos los artistas de su tiempo, por el sentimiento del espacio o de las proporciones que demostró en el pórtico de Vallenstein de Praga, y por sus perspectivas de los palacios genoveses, superando



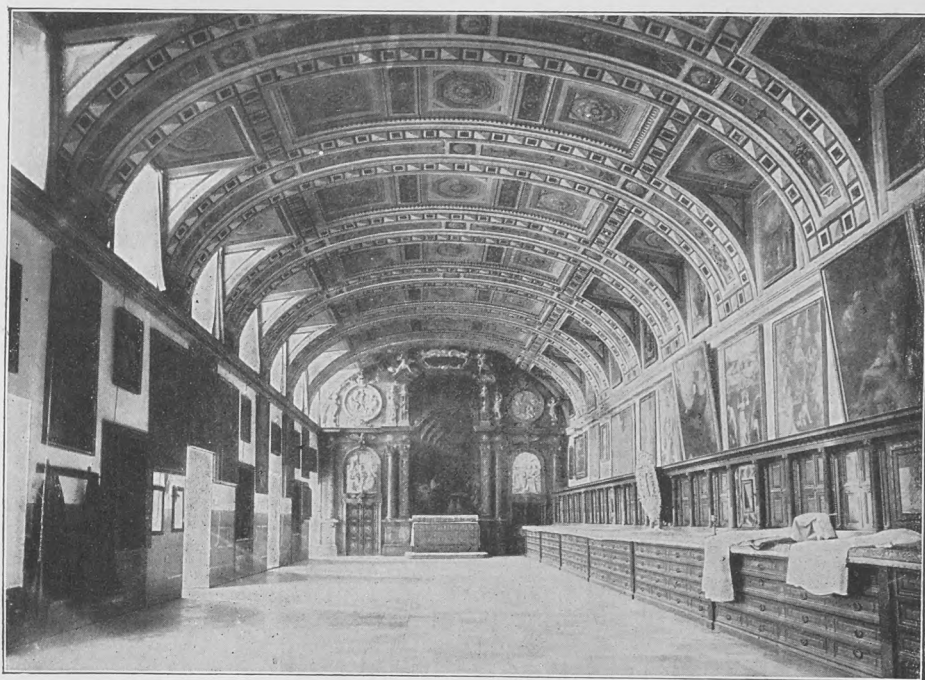


76. SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA: VISTA DEL INTERIOR

(O. Schubert)



a su antecesor en el atrevimiento y la seguridad de sus perspectivas ideales. Junto con Bianco trabajó Francisco Ricci, que nació en Madrid, fue discípulo de Carducho y desde 7 de junio de 1556 pintor de Cámara; construyó el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Ginés, de Madrid, y el célebre monumento para la Semana Santa en la Catedral de Toledo, que es una obra genuinamente borrominesca, con sus columnas retorcidas, follajes, etc., y murió en El Escorial, en 1684, a los setenta y siete años de edad. Se dio a conocer en el teatro del Alcázar de Madrid, poniendo a contribución sus sólidos conocimientos mecánicos, y sucedióle su discípulo Juan Fernández Lavedo, que le igualó en el cono-



77. SACRISTÍA DEL ESCORIAL CON EL ALTAR DE LA SANTA FORMA

cimiento de la perspectiva; fue pintor de Corte de Carlos II, y autor de muchos altares y monumentos en las iglesias de Madrid (nació en 1632 y murió en 1692, en Madrid), siendo su sucesor Juan de Gandía.

La importancia de estas decoraciones pasajeras, para el desarrollo del arte español, no es de despreciar, pues precisamente en ellas podía desenvolverse la fantasía con más libertad que en las obras erigidas para la perpetuidad, abriendo así con ellas nuevos derroteros al Arte. Solamente los arcos de triunfo, de los que luego hablaremos, pueden compararse bajo este aspecto con el teatro.

José del Olmo (murió en 1702) fue nombrado maestro mayor de las reales construcciones en 3 septiembre 1677, a la muerte de Gaspar de la Peña, aunque sin sueldo, pues ya en 25 de agosto había sido nombrado para este cargo Francisco de Herrera, muerto en 1685, siendo, por tanto, dos los directores de las



78. ESCORIAL: ALTAR DE LA SANTA FORMA

*(Lacoste)*

obras durante largo tiempo, y sucediéndoles Teodoro Ardemáns. J. del Olmo proyectó y ejecutó, en 1692, el altar y capilla de la Santa Forma, en la sacristía del Escorial, a pesar de que, por muchos, Palomino entre otros, ha sido atribuido a Francisco Ricci o Rizi (figs. 77 y 78). Este altar está dentro de las más ricas formas del primer período barroco italiano, severo todavía, pero con finos detalles, en armonía con el costoso material empleado. El gran cuadro que ocupa el centro es obra de Claudio Coello (muerto en 1693, en Madrid), y representa la traslación de la Sagrada Forma, de la que brotó sangre al ser pisoteada por los soldados protestantes en Gorkun (Holanda), en 1525. Este cuadro, que continúa a modo de espejo el espacio de la sala, viene a formar como una prolongación de la misma, y de este modo la arquitectura del altar de Olmos, con sus dos puertas laterales, y el rico adorno plástico, produce un efecto menos de terminación que de división de esta gigantesca sala, y eleva, por su parte, el efecto de la admirable creación monumental de Herrera, mucho más allá de la realidad.

Además citaremos a Dionisio Mantuano de Bologna, que, educado en Génova, vino a España en 1656, como director de escenas, y trabajó en el teatro con Vicente de Benavides, Ricci o Carreño, y también solo, pintando varios palacios y salas para el culto.

El escultor arquitecto Salvador Muñoz (vivió en 1642, en Madrid) tradujo las *Reglas de perspectiva práctica*, de Jacome Barroci de Vignola, añadiendo comentarios y aclaraciones, además de cuarenta y ocho dibujos, en cuya obra demuestra un dominio absoluto de la perspectiva. Al propio tiempo aprovechó el traductor la ocasión para ostentar sus grandes conocimientos.

**75. Creciente influjo del barroco italiano.**—Con estos pintores y decoradores, procedentes de Italia, fue creciendo más y más el influjo del barroco italiano, y numerosos artistas de esta nacionalidad trabajaron en España, por ejemplo, en el Palacio del Pardo, después del incendio de 1604. A este propósito haremos notar que D. Baltasar de Zúñiga y Fonseca, conde de Monterrey, virrey de Nápoles, en 1626 mandó construir, por uno de los Fontanas, de Roma, la hermosa iglesia del convento de monjas de San Agustín, de Salamanca, y probablemente el mismo artista fue el encargado de concluir el palacio del conde de Monterrey, situado enfrente de la iglesia. Mas como no puede admitirse que Carlos, ni Juan, ni Domingo Fontana, fueran los arquitectos ejecutores de las obras, pues los dos primeros habían muerto en 1626, y el último no había nacido todavía, resulta que no fue el deseo de traer un célebre artista la razón del llamamiento de un italiano.

**76. Otros artistas contemporáneos.**—De entre los muchos artistas cuyas obras casi no han tenido ninguna influencia en el desarrollo del arte, citaremos sólo los principales: Francisco de Isai, autor de la iglesia de Éibar; Miguel de Soria, de la iglesia de los Carmelitas Descalzos (Madrid); José Más, constructor de la espaciosa iglesia de la Merced (Barcelona), concluída en 1651; Pedro Briuela, maestro de la Catedral de Segovia (desde 1620), que trazó la portada principal de esta Catedral, adornada con columnas dóricas y corintias; Pedro



de Lizurgarate, J. Vélez de la Huerta, Francisco de Potes, Alonso Encinas, Lucas Castellano y Pedro Galán.

77. Fray Lorenzo de San Nicolás, el último representante de la severidad y pureza clasicistas.—Mientras el barroco iba echando cada vez más raíces en toda la nación, hubo un hombre que permaneció fiel, sin embargo, a la escuela de Mora: Fray Lorenzo de San Nicolás, el erudito autor de una obra publicada en 1633: *De arte y uso de la Arquitectura*, y constructor de la iglesia de San Plácido en Madrid (1623 a 1624), severamente clásica, y decorada con pilastras dóricas apareadas y cornisa con triglifos. Nació en Madrid, en 1597, hijo del hermano lego Fray Juan de Nicolás; entró a los diez y siete años en la Orden de su padre y estudió a fondo la arquitectura, estando de ayudante del mismo mientras construyó el convento de los Agustinos de la rigurosa observancia (Madrid). Siendo todavía joven, dirigió Fray Lorenzo algunas obras. Teniendo en cuenta la falta de libros a propósito para la juventud estudiosa, se dedicó al estudio de la literatura arquitectónica, y publicó, en 1633, su obra *De arte y uso de la Arquitectura*. Las quejas que contra él presentó Pedro de la Peña en sus *Objeciones* no fueron atendidas; pero el tribunal falló que Fray Lorenzo debía publicar una réplica, que se añadió a la segunda edición, corregida y aumentada, que se publicó en 1664. La primera parte de esta obra contiene las doctrinas clásicas sobre las proporciones y dimensiones de los órdenes de columnas, y la segunda las teorías de Vitruvio, S. Serlio, A. Palladio, J. Viola, Diego Sagredo en las *Medidas del Romano*, J. de Arfe, J. Vignola y Vicencio Scamozzi, tratándolos separadamente. Hizo, además, un estudio de los más importantes trabajos de Pedro Cataneo, Antonio Labaco, León Baptista Alberdi y J. Antonio Busconi, y al final añadió una traducción de Antonio Nájera y Juan de la Rocha, de los libros 5.º y 7.º de Euclides respectivamente, con aclaraciones de Clavio. A la segunda edición de la primera parte añadió además, en 1667, el primer libro de Euclides con aclaraciones de Clavio, traducido por Nájera. La obra está escrita con extraordinaria soltura y naturalidad, pero algo diletante. La elección de artistas y escritores, que él consideraba en su obra como los clásicos del arte, representa una profesión de fe artística, a la que permaneció fiel en todas sus obras. En el capítulo LV de la segunda parte de su libro, trata o presenta él sus propias construcciones: sólo en Madrid 16 capillas e iglesias, y, además, muchos edificios en el resto de la nación. En la primera parte publicó muchas de sus fachadas para iglesias, por las cuales se le ofreció el título de maestro mayor de la Alhambra, de la Catedral de Granada y de toda Andalucía, título que él, sin embargo, no aceptó. En Madrid construyó la capilla del Desamparo de Cristo, en la iglesia de Recoletas (con cúpula de madera), la iglesia de las monjas de San Plácido, la cúpula de San Martín y la capilla del Santísimo Cristo; en Salamanca, la iglesia de Agustinos Descalzos (con cúpula de madera); en Talavera, la capilla mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Prado (con cúpula de madera); en Toledo, la cúpula de la iglesia de Vidapobre; en Vilaseca, una cúpula, y en Colmenar de Oreja, la iglesia de Agustinas Des-



calzas. Murió en Madrid, probablemente en 1679, a los ochenta y cuatro años de edad. Según Carbonell, es el ya mencionado P. de la Peña el autor del libro publicado por Juan de Torija, en 1661, como original y titulado *Breve tratado de todo género de bóvedas, así regulares como irregulares*, obra que P. de la Peña, a su vez, no hizo sino copiar de un manuscrito de P. de Valdelvira, titulado *Libro de trazas de corte de piedras*, afirmación que robustece con su autoridad, digna del mayor respeto en todos los asuntos, Fray Lorenzo de San Nicolás. No se sabe si llegó a imprimirse la obra de Torija *Tratado de cortes de cantería*, y la única obra indiscutible de este autor es el *Tratado breve sobre las ordenanzas de la Villa de Madrid y policía en ella*, publicada por Pablo Val, en Madrid, el año 1661. En 1719 publicó Teodoro Ardemáns la *Declaración y extensión sobre las ordenanzas de que escribió J. de Torija para el gobierno de las fábricas*, y le añadió un índice de los artistas más distinguidos.

Pero la labor de Fray Lorenzo de San Nicolás pertenecía a un tiempo pasado; la nación, que en duras y sangrientas luchas se había esforzado por conquistar su unidad y su grandeza, se transformó en un pueblo empobrecido, despreciador del trabajo, que sólo vivía para gozar de la vida. Ocupaba el trono de Carlos I y Felipe II un rey irreflexivo e indolente, que era sólo el instrumento de sus favoritos el conde-duque de Olivares, don Luis de Haro, conde de Monterrey, Medina de las Torres y Cárdenas, quienes le embaucaban con magníficas fiestas para alejar su atención de la decadencia de su reino, de las derrotas sufridas y de las provincias perdidas. Sin embargo, el gusto por el brillo exterior juguetón, propio de los españoles, relegado a segundo término por la grandeza de Herrera, durante largo tiempo, en la época del jesuitismo incipiente, permaneció el mismo que en los tiempos del plateresco. Una vez dado el paso hacia la mayor riqueza, hacia el mayor desarrollo de pompa en el detalle de exuberantes formas, se acogieron en seguida las orientaciones e ideas de los artistas eminentes del extranjero, y por eso resultaron inútiles los esfuerzos de Fray Lorenzo para restituir el arte nacional a la sencillez de otros tiempos.

78. La Iglesia y el desenvolvimiento o liberación del arte típico nacional en poesía, pintura y escultura.—El desenvolvimiento de un arte propio nacional con conciencia de su propia fuerza, iniciado por Herrera, se había manifestado desde la realización de la unidad espiritual española, una vez expulsado el enemigo secular, con mucha mayor fuerza que en la arquitectura, cuyos medios de expresión abstractos tienen que luchar con las mayores dificultades técnicas, en las artes hermanas de más fácil comprensión para el vulgo. El pueblo se sintió entonces, en todas sus clases, como formando parte de un todo único, y por eso los artistas tuvieron que dirigirse al pueblo, a la generalidad, y no solamente a las clases directoras. Un pueblo, un señor y una fe, constituían el fondo de la cultura española, fundamentada en el nuevo catolicismo, que representaba la Compañía de Jesús; pero en el jesuitismo, la regla rígida no había podido afirmar su triunfo sobre las creaciones artísticas, y precisamente la idea fundamental de la Orden, de que la Iglesia necesita luchadores de educación

clásica, había conducido a aquella unión de la Iglesia y el Humanismo, que produjo el desenvolvimiento de la poesía española. La ideal sátira de Cervantes, concebida en un principio para ridiculizar la afición de los españoles a los fantásticos e insípidos libros de caballería, se fue desarrollando, saliendo del marco primitivo, para convertirse en una representación perdurable de las contradicciones y luchas entre lo real y lo ideal en la vida humana. Verdades sublimes expresadas en forma popular, asequibles a todas las inteligencias, salen unas veces de la boca del ingenioso hidalgo, y otras de la del inculto escudero. El inquisidor Lope de Vega, con sus fantásticos y áridos autos sacramentales, trató de aproximar al tiempo presente y a las costumbres de su siglo la santidad y los milagros (lo sagrado y lo maravilloso), valiéndose de vulgares farsas para hacerlos accesibles al pueblo. Los frailes Mira de Mescua, José de Valdivieso y antes que todos Tirso de Molina, aventajaban a los demás poetas en sus atrevidos ataques contra los vicios de la Iglesia y contra las costumbres de la vida española. El mismo Calderón había iniciado su fama por una poesía dedicada a San Isidro, y era considerado como el poeta típico popular español, por ser poeta de Cámara y sacerdote, pues por todas partes se ven los ingenios bajo la protección de la Corona en unión con la Iglesia, no avasallados por ella, sino luchando por su grandeza.

La misma aspiración o tendencia hacia la popularidad en el terreno de la doctrina católica, mostró también la pintura, precisamente en las provincias en otro tiempo árabes: Valencia y Sevilla. Francisco de Ribalta, nacido en Valencia en 1550, y muerto en 1628, vivió todavía bajo la influencia italiana; Pablo de San Leocadio fue considerado como el libertador del yugo extranjero; Juan de Roelas, nacido en Sevilla en 1560 y muerto en Olivares en 1625, animado de un impulso interior hacia la realidad palpitante, transformó las escenas de la Sagrada Escritura en otras de la vida ordinaria, y prestó el fuego de sus pinceles, con el entusiasmo de su fe exaltada, al problema de la disputa entre dominicos y jesuitas acerca de la doctrina de la Asunción y de la Concepción Inmaculada de la Reina de los Cielos. Francisco Herrera (el viejo), nacido en Sevilla en 1576, y muerto en Madrid en 1656, procuró separarse de la belleza académica de los modelos de Rafael para ponerse a tono con la vida callejera del pueblo en que vivía. José Ribera (El Españoleto), nacido en Játiba, en 1588, y muerto en Nápoles (1656), fue discípulo de Ribalta, y el mantenedor del realismo que rebosa de horripilante veracidad, y se manifestó como encarnizado enemigo de la escuela de Bolonia, no sólo porque parece complacerse en los horrores del tormento, sino por la amplitud y el vigor de su pincelada, que recuerda a Franz Hals, y por la nerviosidad de su colorido y la distribución de la luz en sus cuadros. Casi al mismo tiempo que los moriscos, abandonó Valencia y se dirigió a Nápoles; pero firmó durante su vida, con orgullo, al pie de sus cuadros, «español»; por otra parte, sus luchas contra los boloñeses y romanos, y sus relaciones con el virrey de Nápoles, son manifestaciones del orgullo de su nacionalidad y de su liberación de la supremacía italiana (Gurlitt). Mientras que Ribera desarrolló en Nápoles su propio arte, y alrededor de él se formó la escuela napolitana, se

iba desarrollando a su vista el mantenedor, en lo sucesivo, de la escuela romana, Lorenzo Bernini, que nació en 1599. La escultura española se derivó de la industria artística durante todo el siglo XVI, y aun a principios del XVII; en 1603, la mayor parte de las mesas de escritorio y armarios venían de Nuremberg, y al mismo tiempo se trabajaban muebles en Bargas, junto a Toledo, que conservaban su carácter árabe. Pero, al generalizarse en España el empleo de las maderas preciosas procedentes de las colonias, unido a los muchos encargos que la Iglesia hacía a los artistas, el estilo nacional se fue robusteciendo, y esto trajo consigo la derrota del arte extranjero. La escultura procedente de Borgoña se manifestó primeramente en Burgos, ante todo en los retablos, que alcanzan hasta la bóveda de la iglesia y tallados por ambos lados. Al propio tiempo iba progresando el arte de la orfebrería con la construcción de custodias en forma de templetas de oro y plata para ostentar al Altísimo (v. n.º 7). Juan Bautista Monegro (nació en Toledo y murió en 1621), discípulo el más aventajado de Berruguete, lo mismo que Esteban Jordán (nació en Valladolid en 1543, y murió allí mismo, en 1603), creó obras todavía impregnadas del espíritu romano académico, no del antiguo, como se creía. Juan de Juni (natural de Flandes, murió en Valladolid, en 1614, con más de sesenta años), recuerda en sus obras el espíritu y la grandeza del estilo de Miguel Ángel. Las obras de Gregorio Hernández (nacido en Galicia, en 1566, y muerto en Valladolid, en 1636) significan la liberación o apartamiento de los modelos de Miguel Ángel, para expresar la verdad y la vida saturadas del espíritu popular; pero el punto culminante del desarrollo de este arte lo constituye Juan Martínez Montañés (nacido en Alcalá la Real, en 1580, y muerto en Sevilla, en 1649), que acertó a reunir en sus obras la representación policroma de evidente fidelidad y verdad, el fuerte realismo con la grandeza distinguida y majestuosa, y la serenidad de la concepción. La misma tendencia hacia la verdad en sí misma se observa en las obras de Francisco Zurbarán, que nació en Fuente de Cantos, en 1598, fue discípulo de Roelas, pintor de Cámara desde 1633, y murió en Madrid, el año 1662.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez nació en Sevilla, en 5 de junio de 1599, casó con una hija de Pacheco en 1618 y desde 1623 fue pintor de Cámara en Madrid; desde 1629 a 1631 vivió en Italia, y murió en Madrid el 6 de agosto de 1660. Fue el padre del impresionismo, y en sus obras, como en las de Zurbarán, la tendencia hacia la verdad en sí misma halló su más esclarecida y elevada expresión. Y aun cuando—como dice Thakerey—la misión de la pintura sea descubrir la hermosura del reino de Dios, y esta hermosura, el enigma del mundo, consiste en aquel equilibrio que la Naturaleza y el Arte, en su eterna peregrinación, buscan y solamente logran alcanzar rara vez y por cortos momentos, sin embargo, a Velázquez le fue dado poner de manifiesto esta hermosura del Mundo Divino. Pero no es la belleza académica (1) predicada por su pedantesco padre

(1) N. del A.—La obra capital de Pacheco fue *Arte*, y sus maestros preferidos Miguel Ángel, Rafael y Durero. En su libro escribió que «la verdad está por encima del Arte y hasta debe prevalecer sobre las exigencias de los devotos», y que «solamente el empleo de los cuadros como libros para la educación popular, justifica el apartamiento de la Historia».



político, Pacheco (nació en Sevilla, en 1571, y murió en 1654), sino la verdad de la vida que le rodeó, en todas sus manifestaciones, la que, por su grandeza, se convirtió bajo sus pinceles en un arte imperecedero y ultraterreno.

**79. Esteban Murillo.**—Bartolomé Esteban Murillo (nació en Sevilla, en 1617, vino a Madrid en 1642, volvió a Sevilla en 1645 y murió en esta ciudad, en 1682) acertó a representar esta hermosura del mundo celestial con la devoción infantil e ingenua de la Fe, como si se tratara de acontecimientos de la vida ordinaria que le rodeaba. Velázquez le sirvió de guía en la técnica de la pintura, logrando elevarse a la cumbre del arte y acertando a expresar todo aquello que podía mover los ánimos de la nueva España católica; desenvolvió sus facultades hasta superar, desde el punto de vista puramente artístico, a su iniciador, muy superior a él, no obstante, por su incomparable técnica: así llegó Murillo a ser el pintor español de todos los tiempos.

El dogma de la Concepción Inmaculada y la gloria de los bienaventurados no han alcanzado jamás una expresión tan completa y tan divinizada como la salida de sus pinceles. Pero, frente al brillo de su paleta, y frente a la barroca arquitectura de su tiempo, forman los estofados de sus cuadros un chocante contraste: así, en el cuadro en que Jesús se aparece a San Antonio de Padua, se percibe, desde la celda del Santo, un patio severamente paladiano, de dos pisos, rodeado de arcadas sobre



79. SEVILLA, IGLESIA DEL HOSPITAL DE LA CARIDAD: FACHADA DE LA IGLESIA

columnas toscanas. Delante de un severo palacio paladiano, con una abierta galería toscana, cura Santa Isabel a los leprosos, y Santo Tomás de Villanueva distribuye sus limosnas, delante de un palacio de dos alas, al estilo de Scamozzi. En el cuadro que representa *El sueño de un patricio* aparece un largo y severo corredor clásico, y en la *Visión del patricio romano* aparece sólo indicada la arquitectura herreriana. El fondo del cuadro del beato Rodríguez está formado por una severa balaustrada, que se apoya sobre un alto basamento, con los adornos y remates de bolas desproporcionadamente pequeñas, del estilo herreriano. A pesar de todo, no parece probable que el genio de Murillo, lo mismo que en la pintura, se adelantase un siglo también en la arquitectura a los artistas de su tiempo, pues los numerosos defectos de perspectiva de sus cuadros no acusan, ciertamente, un sentido arquitectónico muy desarrollado. Algunas analogías de detalle hacen suponer que tuvo presentes, al pintar sus estofados,



las creaciones de Herrera y Bustamante. Fundó en Sevilla, en 1660, una Academia para pintores; pero, al cabo de un año, las envidias de sus colegas Valdés Leal y Herrera le hicieron abandonar la presidencia.

La fachada de la iglesia del Hospital de la Caridad en Sevilla (fundado en 1576 para enterrar los cadáveres de los ahorcados), construída de 1661 a 1664 por Miguel de Mañara y Vicentelo de Leco, está influída seguramente por Murillo, y a él se le atribuyen los cinco cuadros de azulejos que encierra. Esta iglesia, aun reflejando el espíritu de su tiempo, tiene una fachada barroca paladiana, cuya arquitectura, a modo de retablo, con los quebrados guarnecidos de sus puertas y ventanas, con sus penetraciones y carnosidades de sus cartelas hermosamente diseñadas, parece destinada para encerrar los cuadros de Murillo, sin hacerles perder de su efecto (fig. 79). El interior es una sala de cinco tramos, conteniendo el primero las tribunas. En el rico altar mayor está el célebre cuadro de Pedro Roldán «El Descendimiento». Lateralmente a la iglesia se agrupan los distintos departamentos del convento alrededor de un patio rectangular, rodeado de arcadas y dividido en dos mitades cuadradas por medio de un paso sostenido por columnas.

## CAPÍTULO V

### EL CHURRIGUERISMO

80. Vida y desarrollo artístico de Alonso Cano.—81. El arco de triunfo de la Puerta de Guadalajara en el Prado.—82. Fachada de la Catedral de Granada.—83. Santa María Magdalena y otras iglesias de Granada.—84. Discípulos de Cano.—85. Sebastián de Herrera Barnuevo y la capilla de San Isidro.—86. El abultamiento de la ornamentación: Felipe Berrejo.—87. Fachada de la Catedral de Jaén.—88. Francisco de Herrera (el Mozo).—89. Primeras Catedrales barrocas en España.—90. El estilo barroco romano en Zaragoza.—91. José Ximénez Donoso.—92. Obras típicas de Donoso.—93. José Churriguera.—94. Primeras obras de José Churriguera en Salamanca.—95. Catafalco de Churriguera para los funerales de la Reina María Luisa.—96. Lo típico del arte de Churriguera.—97. Altares de Churriguera.—98. Otras obras de Churriguera.—99. Edificios influidos por Churriguera y tal vez proyectados por el mismo.—100. Diferencia entre Churriguera y sus discípulos.—101. Sobrino y nieto de Churriguera.—102. Pedro Ribera: Trabajos de su juventud en Madrid.—103. El punto culminante de la obra artística de Ribera.—104. Palacios, teatros, etcétera, de Ribera.—105. Surtidores, fuentes y obras de ingeniería de Ribera.—106. La familia Tomé.—107. Portada de San Martín Pinario, en Santiago de Compostela.—108. Portada del palacio de San Telmo y el churriguerismo en Sevilla.—109. El punto culminante del churriguerismo en Sevilla.—110. Otros representantes de la escuela.—111. Francisco Hurtado y José de Bade.—112. Las últimas consecuencias de la rotura de líneas y superficies.—113. Manifestaciones afines del espíritu de la época.

**80. Vida y desarrollo artístico de Alonso Cano.**—El discípulo más notable de Montañés fue, con mucho, Alonso Canó, uno de aquellos artistas que dominaban en igual medida las tres artes, y que, a diferencia de los arquitectos educados según los principios de una escuela determinada, ejercieron un influjo real y positivo en la transformación de las formas del estilo, mediante sus superiores dotes de dibujantes y su libertad de imaginación, no coartada por enseñanza alguna de determinada escuela artística. Nació Cano en Granada, y fue bautizado, en 19 de marzo de 1601, en la iglesia parroquial de San Ildefonso. Fueron sus padres Miguel Cano, de Almodóvar del Campo, y María de Almansa, de Villarrobledo de la Mancha; Miguel fue escultor de altares y ebanista, vivió en Sevilla, y, por consejo del pintor Juan Castillo, puso a su hijo bajo la dirección de Francisco Pacheco (durante ocho meses), y más tarde bajo la del propio Castillo, que le dio lecciones de pintura, y Montañés de escultura. Así adquirió Cano, no sólo la admirable seguridad que caracteriza a sus composiciones, sino que sacó también de Pacheco aquellas enseñanzas que hoy nos impresionan

agradablemente en sus obras, como concesiones al italianismo. Sus primeros trabajos fueron diferentes pinturas en Sevilla, en el Colegio de San Alberto, y los cuadros, estatuas y arquitectura del Monasterio de Santa Paula. A la muerte de su padre terminó, en 1636, el altar mayor de la iglesia parroquial de Lebrija, por aquél comenzado desde 1628 a 1629. Al padre le fueron pagados, en total, 13.000 ducados de sueldo y Alonso Cano recibió por su trabajo 250 más. Este primer trabajo de su juventud llamó extraordinariamente la atención, pues sus contemporáneos nos refieren que hasta de Flandes vinieron artistas con objeto de copiar esta obra, y desde entonces fue considerado Cano como uno de los primeros artistas de Sevilla. No se sabe si fue por causa de alguna ofensa inferida a su orgullo desmedido de artista, o por algún otro motivo; pero es lo cierto que hirió de muerte, en un duelo a sable, al pintor Sebastián de Llano y Valdés, y se vio precisado a huír. En 1637 vino a Madrid, donde vivió primeramente oculto por su amigo de colegio (desde 1614) Diego Velázquez, que volvió por entonces de Italia, y cuya influencia en la Corte proporcionó a Cano la protección de Olivares. En 1630 recibió Alonso Cano el encargo de hacer varios trabajos decorativos en los palacios del conde-duque, pero no le confirió el destino de maestro mayor, pues este cargo lo ocupaba entonces Juan Gómez de Mora y más tarde le sucedió Alonso Carbonell. Al padre Fray Juan Bautista Maino le debió el cargo de profesor de dibujo del príncipe D. Baltasar y el título de pintor de Cámara. Muy extraña es la diferencia de valor de sus cuadros y estatuas procedentes de esta época; principalmente ejecutó pequeños y bonitos dibujos a pluma sobre papel blanco, que sombreaba con sepia o tinta china. En 13 de agosto de 1643 fue preferido a Lázaro de Goyti (muerto el 17 de agosto de 1657) para el cargo de maestro mayor de la Catedral de Toledo, y terminó, en 24 de abril de 1653, el tantas veces interrumpido Ochavo de la misma. En 1644 recayó sobre él la sospecha de haber dado muerte a cuchilladas a su esposa durante la noche, por lo cual huyó a Valencia, y de allí a la cartuja de Porta-Coeli, de donde volvió nuevamente a Madrid, viviendo largo tiempo escondido, hasta que, por fin, cayó en manos de la justicia. Sufrió el tormento, animoso y sin exhalar una queja, lo que tal vez hubiera podido interpretarse como una prueba de su inocencia. Se refiere que, por personal mediación del rey, fue exceptuada del tormento su mano diestra; mas sobre este proceso y esta época de su vida no respondemos de la veracidad de la información. Pero lo que acrecentó extraordinariamente su importancia artística y su fama fue el monumento de la Semana Santa para la iglesia de San Gil de Madrid y el Arco de Triunfo del Prado (en la Puerta de Guadalajara), erigido con motivo de hacer su entrada en Madrid la joven reina Mariana (15 de noviembre de 1648). Vivió todavía hasta 1650, según C. Bermúdez, y hasta 1651, según Justi, en Madrid. Durante estos años estuvo también en Toledo para dar un informe sobre el Ochavo de la Catedral, y después de corta permanencia en Valencia y Madrid, pensó volver a Granada, su ciudad natal, para retirarse a un convento, trabajar y vivir en paz. Para este fin tomó lecciones de canto, y ofreció al Capítulo sus servicios como cantor, escultor y arquitecto. En 11 de septiembre de

1651 obtuvo Cano la regia autorización para recibir sagradas órdenes en el plazo de un año, y en 20 de febrero de 1652 para trasladar su residencia al primer piso de la torre de la Catedral, siendo dispensado del servicio de coro, a excepción de los días de fiesta. Desde el 14 de abril de 1656 llevó el título de subdiácono, que el obispo de Salamanca le confirió, y cobró la renta a él inherente hasta su muerte, acaecida en 5 de octubre de 1667, después de haber hecho testamento ante Pedro de Uría. Está enterrado en el panteón de la catedral. La información de Palomino referente a esta fecha, que dice ser la de 1676, está en contradicción con las actas de la construcción (v. C. Bermúdez). De esta época de tranquilo trabajo, siendo clérigo, proceden sus principales creaciones, además de muchos cuadros y estatuas con que adornó la catedral de Granada, y sobre todo la capilla mayor. Hizo también la fachada principal de esta Catedral, la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, antes Convento de los Agustinos, de Granada, el altar mayor de la iglesia de Getafe y la capilla mayor del convento del Ángel, ricamente adornada con estatuas, y otras varias obras. Por su carácter apasionado se explican las luchas continuas que sostuvo como prebendado contra todo el Cabildo; y, aparte sus instintos criminales, demostró siempre la más rastrera sumisión hacia la Inquisición, hacia la Iglesia y todas sus instituciones, con tal de que su orgullo de artista quedase a salvo. Su negativa a tomar parte en la procesión de Semana Santa, porque joyeros, pintores y toda la servidumbre real acostumbraban a asistir en corporación, le ocasionó, en 1647, una multa de 100 ducados. La lucha de los artistas por el mejoramiento de su posición social no quedó con ello terminada, pues sabemos que en 1695, por ejemplo, Matías de la Torre, José Donoso y Lucas Jordán, por las mismas razones que Cano, negaron también su concurso.

81. **El arco de triunfo de la Puerta de Guadalajara en el Prado.**—Cuando el día 15 de noviembre de 1648, la joven esposa de Felipe IV, María Ana, hija de Fernando III, hizo su entrada triunfal en Madrid, estaba toda la ciudad adornada con gran magnificencia, con arreglo a los planos de Calderón: cinco arcos de triunfo de deslumbradora riqueza, que se instalaron en la Puerta de Guadalajara, en el Prado, en la Carrera de San Jerónimo, en la Puerta del Sol y en la plaza de Santa María, simbolizaban el poderío español; estatuas etnográficas y cuadros representaban las posesiones españolas en las cuatro partes del mundo. El aspecto de estas construcciones ornamentales era de extraordinaria grandiosidad; el rey nombró inmediatamente a su autor, el arquitecto Sebastián de Herrera Barnuevo, maestro mayor de los Reales Palacios, y hasta el mismo embajador florentino, acostumbrado a las espléndidas construcciones de su patria, ensalzaba en sus escritos la grandeza y noble estilo de estas creaciones. El talento plástico del artista (Herrera), no coartado por ninguna clase de consideraciones prácticas, se desenvolvió con la más completa libertad en las decoraciones del teatro del Buen Retiro, que recordaban los modelos italianos. Estas obras, creadas con un espíritu libérrimo, fueron aquí, por vez primera, traducidas a la realidad. Si se las compara con los proyectos poco hábiles de



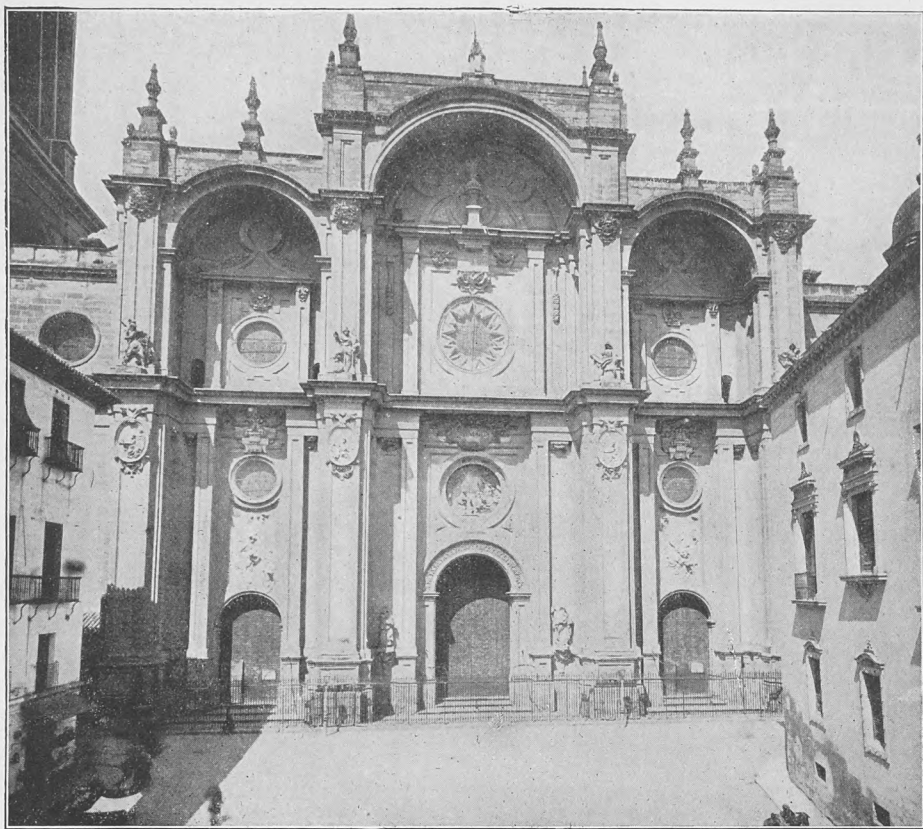
un Juan de Juni, o un Pompeyo Leoni, con ocasión de la entrada de la cuarta esposa de Felipe II, Ana de Austria, o de Margarita de Austria, esposa de Felipe III, en Valladolid, se reconoce en seguida la poderosa transformación que se había realizado en la esfera total del arte español, a través del teatro y los pintores escenógrafos, hasta llegar a Ricci, el soberano maestro de la perspectiva y admirable dibujante de cartelas y follaje.

El arco del Prado se atribuye a Alonso Cano, y, por la novedad de sus formas, atrajo la atención general hacia sí esta primera inequívoca creación borrominesca. Palomino proclamaba que era una cosa absolutamente nueva, que con nada conocido guardaba semejanza. El Parnaso estaba aquí formado por flores naturales y artificiales; Hércules y el caballo alado, con la fuente sagrada (Hipocrene) (1), en las dos cumbres; en el valle, Apolo con las musas, y a sus lados, las estatuas de los grandes poetas españoles: Séneca, Marcial, Lucano, después Juan de Mena, Garcilaso y Camoens, y, finalmente, Quevedo, Góngora y Lope de Vega. Junto al Parnaso estaban los Campos Elíseos, cuyo final estaba formado por el arco de la Carrera de San Jerónimo. En esta puerta se verificó el recibimiento de la reina por el Ayuntamiento de la ciudad; en la iglesia de Santa María por el Clero, y en Palacio, finalmente, por su esposo. En veinte bocacalles se establecieron tribunas para representar bailes regionales y sainetes. En el arco del Prado, calificado generalmente de delirio artístico, dio a conocer Cano, por vez primera, un mundo de formas completamente nuevo, que se separaba de todas las reglas arquitectónicas tradicionales. El empleo de las láminas o placas colgantes, recortadas en forma de tabletas de marquetería, aserradas y colocadas unas sobre otras con repetición (motivo ornamental procedente del mudéjar), sobre las que se extiende el verdadero adorno, en unión de las lisas pilastras que sustituyen a los órdenes de columnas, la tendencia hacia nuevas, libres y puramente pictóricas soluciones, una utilización extraordinariamente hábil de las ilusiones perspectivas y un dibujo o trazado de la ornamentación que llega hasta los límites de la técnica; en suma, el consciente apartamiento de la tradición y la desaparición de las fronteras entre las artes individuales a favor de un efecto pintoresco del conjunto en todo su vigor, son los caracteres del estilo de Cano.

**82. Fachada de la Catedral de Granada.**—La obra de Cano más importante y conocida es la fachada de la Catedral de Granada. Juan de Maeda, discípulo de Diego de Siloe, heredó sus planos y dibujos y sucedió a su maestro en la dirección de las obras. En 24 de noviembre de 1574 abandonó Granada para trasladarse a Sevilla, pues había sido nombrado maestro mayor de la Catedral, donde terminó la Capilla Real (1575), empezada por Martín de Gainza, y murió problemente en 1582. Juan de Orea, que hasta entonces trabajaba activamente en el palacio de Carlos V, fue colocado en su puesto. De los muchos

(1) N. del T. Hipocrene es el nombre de la fuente sagrada en las cumbres del Helicón, donde los poetas bebían su inspiración, y que brotó agua al ser herida por el casco de Pegaso, montado por Bellerofonte. Las dos cumbres de la construcción simbolizan las dos cúspides del Parnaso, llamadas Tithorea y Leycorea.

artistas a quienes sucesivamente se confió la dirección de la obra citaremos solamente a Lázaro Velasco, Ambrosio de Vico, Gaspar de la Peña, Alonso Cano, Granados de la Barrera y Teodoro Ardemáns, que en 1704 cerró la bóveda. El interior se adornó con altares de Cano; pero la intervención de este artista en el altar mayor limitóse a varios cuadros y esculturas, mientras que los diseños para la grandiosa cúpula, que descansa sobre ocho robustos pilares,

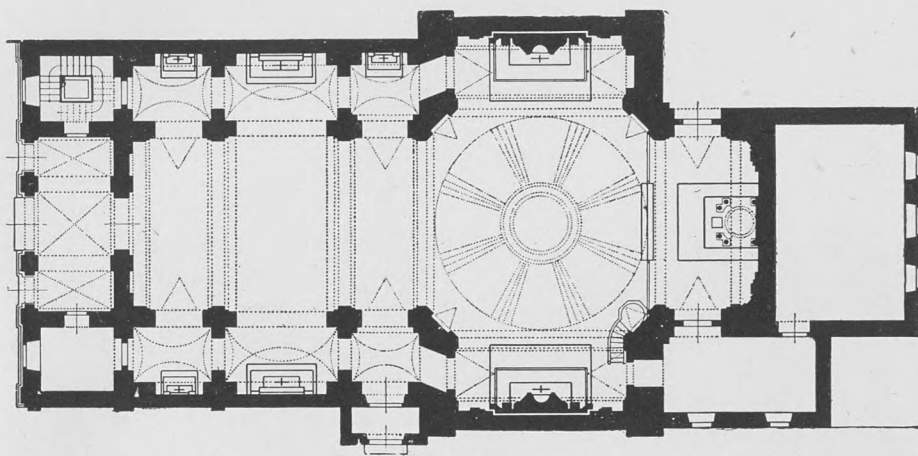


80. FACHADA DE LA CATEDRAL DE GRANADA

proceden de Maeda u Orea, siendo este último el que completó la nave del crucero y elevó la torre hasta su altura actual. Mientras que Madoz pone la terminación de la fachada (fig. 80) en el año 1639, nos dice Francisco de Paula Valladar que aquélla se ejecutó con arreglo al proyecto de Cano, y este dato nos explica la analogía de estilo con las demás creaciones del artista granadino, que, si bien se ajusta en los rasgos fundamentales al proyecto de Maeda, también deja percibir claramente la mano del pintor-escultor en todos los detalles de la obra. Por lo que se refiere al interior de la misma, en él está perfeccionado el motivo del arco de triunfo, con una grandiosidad teatral, fuertemente acentuada, sin las reminiscencias de obras anteriores. Las profundas y agudas sombras, produ-

cidas, tanto por la composición del conjunto como por el tratamiento de los detalles; la fuerte acentuación de las verticales, interrumpidas por dos cornisas; la hábil y acertada distribución de los adornos y su severa estilización, atestiguan una extraordinaria valentía y seguridad artísticas.

83. Santa María Magdalena y otras iglesias de Granada.—Todavía más claramente que por la obra anterior se puede descubrir la manera artística de Cano por la pequeña (y por eso menos apreciada y conocida de lo que merece) iglesia del convento de monjas Agustinas de Granada, hoy parroquia de Santa María Magdalena (fig. 81). En el corte se ha suprimido la ornamentación de los lunetos a favor de la claridad del dibujo. Las placas recortadas, sobrepuestas



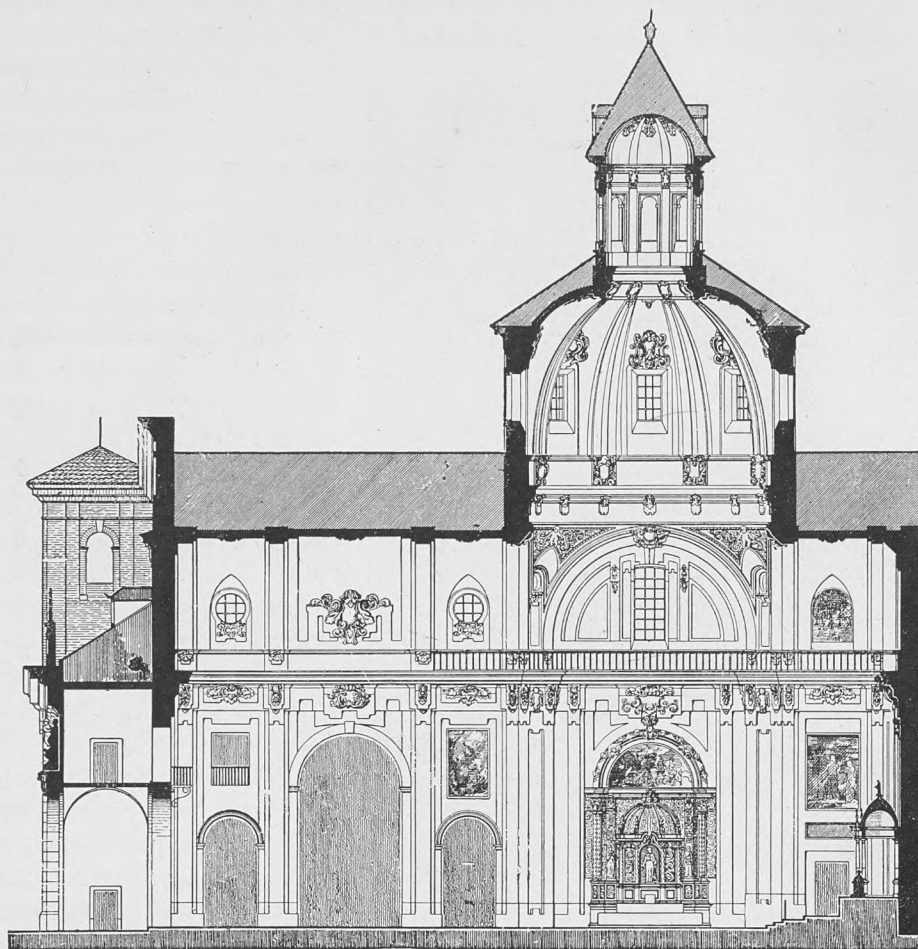
81. SANTA MARÍA MAGDALENA, DE GRANADA: PLANTA

(O. Schubert)

y colgantes como adornos de marquetería, sobre las que se coloca la ornamentación, se emplean aquí con una consecuencia como hasta entonces no había ejemplo en ningún edificio, convirtiéndose en un motivo decorativo principal, que viene a sustituir por completo a los órdenes de columnas. La fuerte oblicuidad de los pilares del crucero, que permite disponer los lunetos de modo que penetren en las pechinas de la cúpula por encima de las ventanas circulares, así como la acentuación de la nervadura de la cúpula, por medio de rehundidos de las superficies o plementos intermedios, responden a ideas tan originales e ingeniosas como lógicas desde el punto de vista constructivo (figs. 82 y 83). Las cornisas son muy poco voladas, de modo que aquí no son necesarios los fuertes peraltes empleados generalmente. La iglesia está blanqueada en su interior (fig. 84), y la ornamentación, dorada; la construcción es, al exterior, de ladrillos barnizados de colores, dispuestos en fajas, y las tejas, también coloreadas, se combinan al estilo de los edificios árabes del sur de España, para elevar el efecto pintoresco del conjunto. Solamente la fachada es de piedra en sillares, y de las dos torres sólo la del lado oeste está terminada.



En la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, de Granada, construída desde el 1610 a 64, aparecen ya, aunque con mayor timidez y falta de habilidad, las ideas llevadas a la práctica en Santa María Magdalena con tanto ingenio, como, por ejemplo, la solución del problema de los lunetos en las pechinas, y el rehundido de las superficies entre los nervios de la cúpula, fuertemente resal-



82. SANTA MARÍA MAGDALENA, DE GRANADA: CORTE LONGITUDINAL

(O. Schubert)

tados (fig. 85). En 1545 se fundó una Hermandad para venerar una imagen de la Dolorosa, instalada por la reina Isabel en una pequeña capilla que, con el tiempo, se convirtió en un convento de Agustinos, entre cuyos individuos figuró D. Juan de Austria. En 1610 se elevó la iglesia a la categoría de parroquia, y con el producto de las limosnas se contruyó la iglesia actual en lugar de la capilla primitiva. La planta es la usual de cruz latina, inscrita en un rectángulo, con capillas laterales, que forman a modo de nave baja; alta cúpula en el crucero, dos torres en el frente principal correspondiéndose con las naves laterales, y



entre ellas la tribuna para el coro por encima de la entrada principal. La tribuna se repite en el crucero, de acuerdo con el carácter conventual de la iglesia, y, análogamente a las iglesias de Corte, hay pequeñas tribunas a los lados del altar mayor. En 1664 se erigieron el precioso camarín de la Virgen detrás del altar mayor y el hospital; también proceden de este tiempo la rica ornamentación de la iglesia, las catorce grandes estatuas de Pedro Cornejo (v. n.º III) y los cuadros de Juan Leandro Lafuente. De gran interés resulta el tránsito a la cúpula



83. SANTA MARÍA MAGDALENA, DE GRANADA: INTERIOR

del crucero desde la planta cuadrada; los pilares no están formados oblicuamente y, en consecuencia, las archivoltas arrancan casi juntas. Cartelas con escudos de armas ricamente adornados por encima de las cuales se desarrollan las pechinas al estilo de la arquitectura románica, suavizan los ángulos entrantes; sobre la cornisa circular de la cúpula descansa el tambor octogonal, en cada ángulo del cual hay una cariátide, que recuerda los modelos indios y sostiene un ángel sobre el cual avanza o resalta la cornisa, mientras que en cada cara hay una ventana dentro de un profundo nicho circular. El perfil curvo de la cornisa o moldura superior se prolonga en la cúpula por los nervios dispuestos en resalto con las superficies que quedan entre

ellos rehundidas. Una rica y graciosa ornamentación anima el conjunto. Al exterior aparece la cúpula como una alta torre octogonal de tejado plano, que, con las torres de la fachada principal, dan al conjunto un pintoresco aspecto. Las pechinas se resuelven en los lunetos, y los rehundidos entre los nervios de la cúpula parecen como un tanteo del problema constructivo resuelto por Cano. Las alas de los ángeles dispuestos en los ángulos de la cúpula, con su rica ornamentación, que recuerda los modelos indios, hacen presentir las admirables formas de las columnas de la Cartuja.

Al mismo tiempo que Santa María Magdalena, se construyó la rica capilla mayor del convento de Monjas del Ángel y el altar mayor de la iglesia de Getafe, dividida en tres naves por medio de columnas. El altar consta de cuatro pisos,

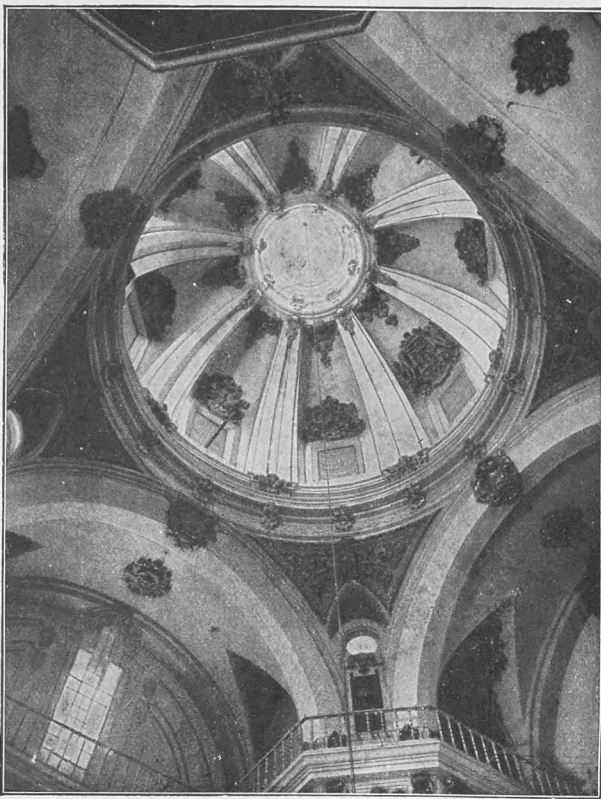
en que se suceden, en la disposición usual, los cuatro órdenes clásicos; pero, como quiera que Cano, en todos sus trabajos de importancia, se esforzó en mantenerse apartado de las soluciones académicas, y que, por otra parte, la iglesia ha sufrido desde entonces importantes transformaciones, es probable que del altar actual sólo los cuadros y esculturas procedan de dicho artista, al contrario de lo que cree Ponz. También se atribuye a Cano la iglesia, de planta elíptica, de las Monjas Agustinas de la severa observancia, en la Plaza Mayor de Málaga, lo que parece confirmado por la circunstancia de que, a pesar de estar ocupado en la Catedral de Granada, marchase a Málaga, si bien sólo por poco tiempo. Finalmente, muchos le atribuyen también la iglesia de las Monjas Jerónimas de Santa Paula, de Sevilla.

#### 84. Discípulos de Cano.

Entre los más importantes citaremos los pintores Alonso de Mesa, Miguel Jerónimo Cieza o Ciézar, Sebastián de Herrera Barnuevo, Pedro Anastasio de Bocanegra, Ambrosio Martínez, Sebastián Gómez y Juan Niño de Guevara; también mencionaremos los escultores Pedro y José de Mora y Pedro Mena.

#### 85. Sebastián de Herrera Barnuevo y la capilla de San Isidro.

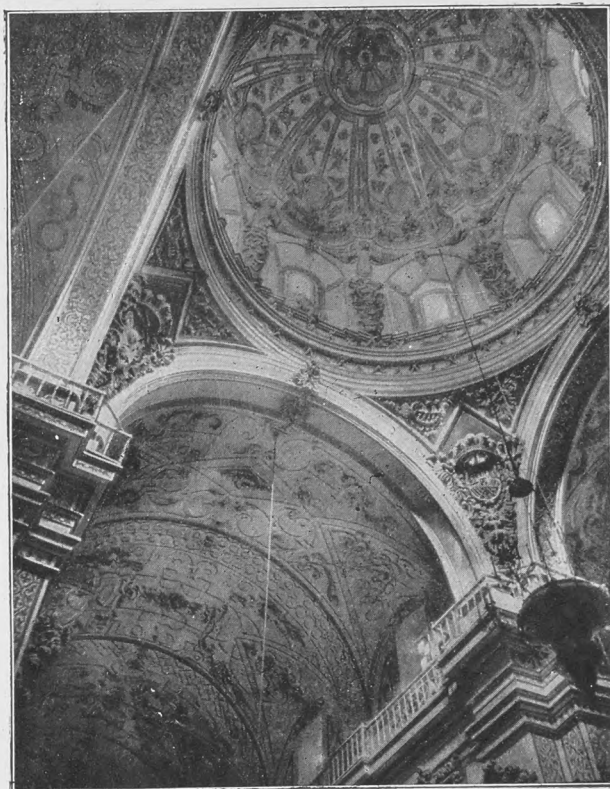
—El artista que fue honrado con el encargo del adorno de Madrid para el solemne recibimiento de la esposa del monarca, fue el discípulo de Cano de más talento: Sebastián de Herrera Barnuevo, hijo del escultor Antonio Herrera Barnuevo, de Alcalá de Henares, que trabajó con Crescenzi en la Cárcel de Corte. Nació Sebastián de Herrera Barnuevo en 1619, en Madrid; recibió primero las enseñanzas de su padre en la escultura, y después las de Cano en las tres artes, multiplicidad de conocimientos que era propia de casi todos los artistas de la época. No poseyó la vigorosa y sobresaliente manera artística de su profesor, pero sí gran habilidad y un sentimiento ornamental desarrollado con extraordinario vigor. Colocado de dibujante en la Intendencia de los Reales edificios, pudo desarrollar sus notables talentos con motivo de la entrada triunfal de la



84. SANTA MARÍA MAGDALENA DE GRANADA: VISTA DE LA CÚPULA

joven reina María Ana de Austria, y muy especialmente en el Parnaso erigido en el Prado para este fin. Las alabanzas de Felipe IV le animaron a solicitar una plaza de ayuda de Cámara; pero el rey y el marqués de Malpica habían pensado para él otra distinción más elevada, y así ocurrió que, al cumplimentar al monarca y besarle las manos diciéndole que había realizado su más alta aspiración, contestóle Felipe IV nombrándole inmediatamente maestro mayor de los Reales Palacios y aposentador general (cuartel-maestre). Así consiguió Herrera,

por su aguda ocurrencia y merced a la vanidad de un monarca inepto, una de las posiciones más elevadas del Reino. Fue nombrado maestro mayor de Madrid y del Palacio de Buen Retiro y en 15 de mayo de 1670 conserje del Escorial y pintor de Cámara, cargos que desempeñó con el aplauso general hasta su muerte (1671). Los muchos cuadros y estatuas de sus altares barrocos (v. Índice de Bermúdez) se distinguen por su correcto dibujo y por el colorido delicadamente calculado, hasta el punto que Palomino pone al lado de las obras de Miguel Ángel un *Ecce-Homo* de Sebastián de Herrera. Sus altares contribuyeron eficazmente a la expansión del barroco por toda España. Su importancia como arquitecto estriba solamente en la participación

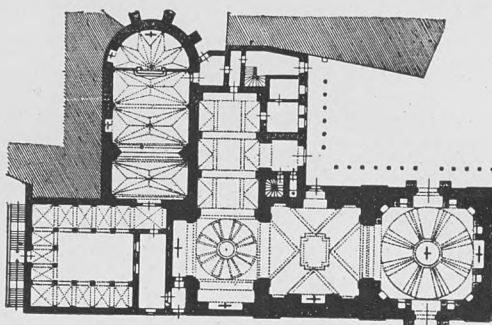


85. NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS, EN GRANADA:  
VISTA DE LA CÚPULA

que tuvo en la construcción de la capilla de San Isidro en la iglesia parroquial de San Andrés (figs. 86 y 87). La planta de este edificio, en conjunto, resulta de la combinación de un claustro con su iglesia gótica (la capilla del Obispo), una iglesia parroquial del Renacimiento y la gran capilla sepulcral de San Isidro, patrón de Madrid, que nació en 1082 y murió en 1172; fue beatificado en 1619, y canonizado en 1622. En 1656 comenzaron las obras de replanteo de la capilla mayor de la iglesia, bastante modesta en su origen; en 22 o 12 de abril de 1657 tuvo lugar la colocación de la primera piedra para la magnífica iglesia, en la que doce años después, en 15 de mayo de 1669, fueron depositados los restos del Santo y de su esposa, Santa María de la Cabeza. El rey y los virreyes de Méjico, Nueva

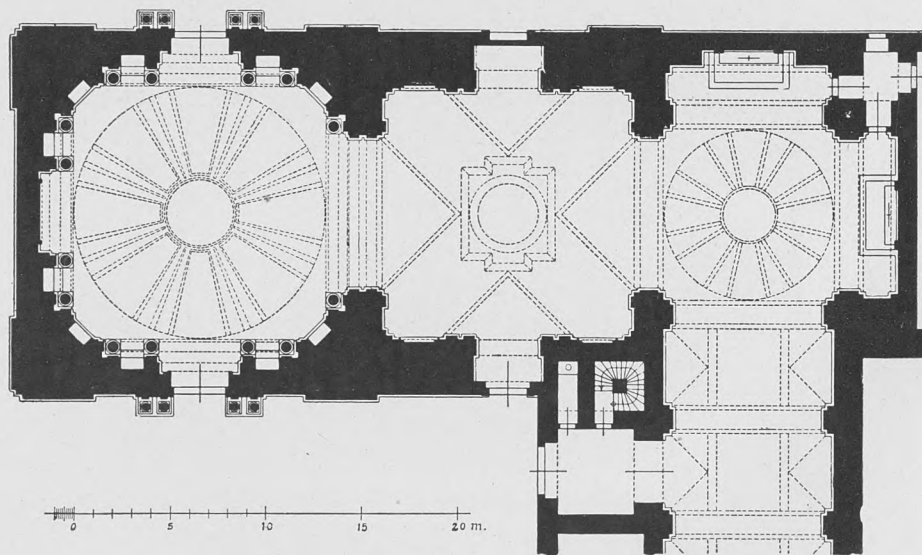


Granada y Perú sufragaron los gastos, que se elevaron a 2.990.000 pesetas. La capilla de San Isidro está adosada al lado izquierdo de la iglesia, y se compone de una parte cuadrada (como anteiglesia) y de un espacio cubierto por alta cúpula octogonal. En el centro, sobre la tumba que guardó los restos del santo, hay un rico y elevado baldaquino con las estatuas de las Virtudes y de la Fe. El modelo lo ejecutó el monje capuchino Fray Diego de Madrid, que antes había dirigido la construcción del convento de los Capuchinos en Jaén. La dirección de la obra estuvo en manos del arquitecto José de Villarreal, que más tarde, después de la muerte de Alonso Carbonell, acaecida el 22 de septiembre de 1660, fue maestro mayor de la Real Casa. A su muerte estaba terminado el zócalo, construido enteramente con el severo criterio de su jefe Velázquez. Su



86. SAN ANDRÉS, DE MADRID: PLANTA GENERAL Y CAPILLA DE SAN ISIDRO

(O. Schubert)



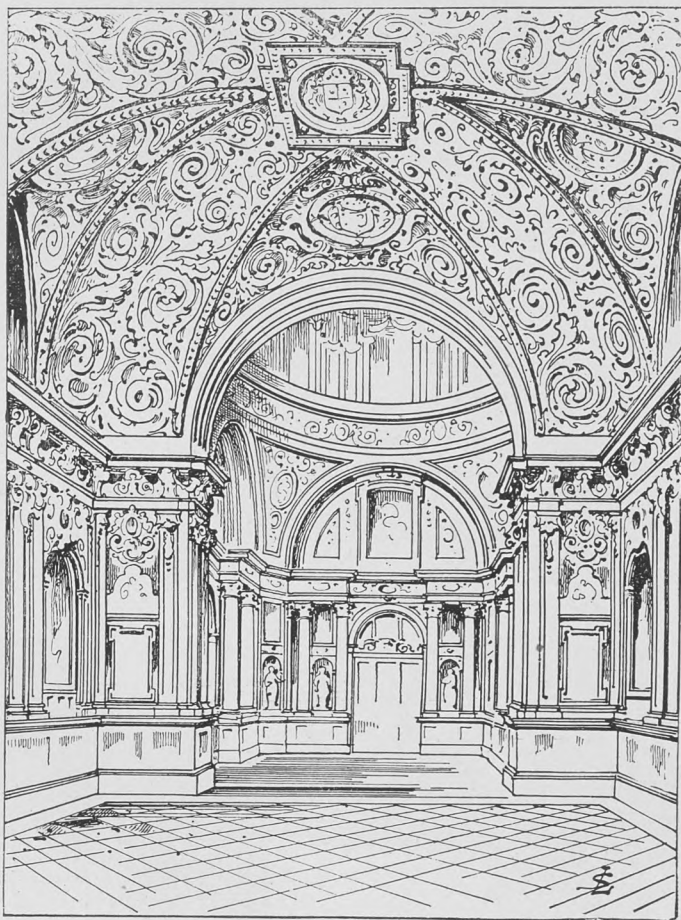
87. SAN ANDRÉS, DE MADRID: CAPILLA DE SAN ISIDRO

(O. Schubert)

sucesor como maestro y trazador mayor de las Reales Casas, así como en la dirección de la obra de esta iglesia, fue Sebastián de Herrera Barnuevo. No puede precisarse hasta qué punto se atuvo éste al proyecto de sus antecesores; pero sí puede asegurarse que toda la ornamentación barroca, las cornisas calculadas para vistas desde abajo y los detalles, así como el alzado del interior y del ex-



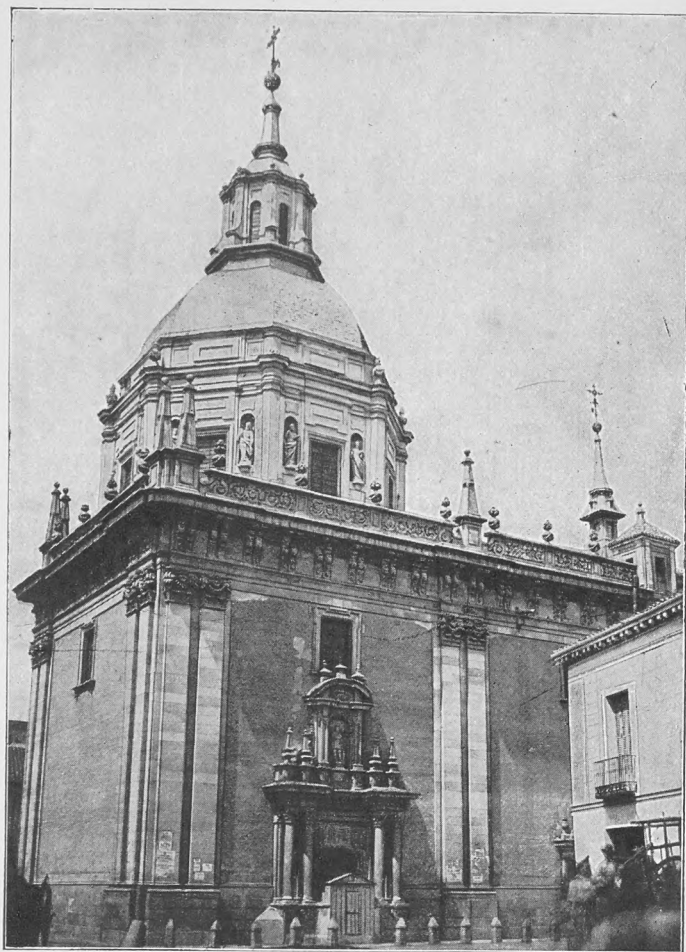
terior de esta hermosa construcción, con su imponente cúpula, pertenecen a un maestro barroco muy hábil, para quien las placas recortadas en forma de panel de marquetería, así como los órdenes de columnas, sólo eran motivos decorativos que tendían a conseguir el mayor efecto de pompa y riqueza teatral. Todo el interior está cubierto de festones y de ornamentos italianizados, que ejecutó



88. SAN ANDRÉS, DE MADRID: VISTA DEL INTERIOR

Carlos Blondei (1671) (fig. 88). El material presenta magnífico efecto, a pesar de su falta de homogeneidad: alabastro, mármol, estuco marmóreo y mármol imitado están mezclados con profusión en la obra. Al exterior aparece la capilla como un gran cuerpo rectangular sobre el que se eleva la vigorosa cúpula (fig. 89). La lógica concentración del adorno sobre la cornisa sostenida por consolas, con el ático esculpido y las ricas portadas en los lisos lienzos de pared animados solamente por medio de pilastras, unido a la hermosa silueta de la cúpula, determinan el efecto de esta construcción.

86. El abultamiento de la ornamentación: Felipe Berrejo.—La preferencia por el empleo de follaje con blandos detalles, que imitan las formas del cactus, y por el abultamiento de los ornamentos, que recuerdan las formas exuberantes de las mujeres de Rubens, la compartió con Herrera Barnuevo y Alonso Cano F. Berrejo, creador de la iglesia de la Pasión de Valladolid, construída desde

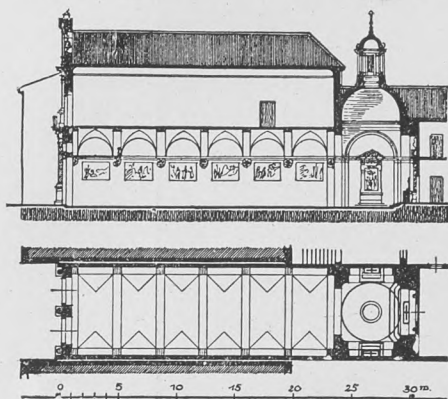


89. SAN ANDRÉS, DE MADRID: EXTERIOR

(Lacoste)

1666 a 1672 (figs. 90 y 91). El edificio erigido por Juan de Mazarredonda y Pedro del Río para la Hermandad (1579 a 1581) y el Hospital, pareció en el siglo XVII demasiado pequeño para convento, por lo cual, en 1666, se decidió construir otro nuevo, a cuyo fin se llamó a Felipe Berrejo, que trabajaba entonces en la iglesia de Santa Cruz de Río seco, por ser el «más insigne que se conocía de su profesión». Y este artista, por tantos años olvidado, llegó a ser, sin embargo, durante su vida, uno de los más celebrados. Gregorio Rodríguez Gavilán, nieto del célebre escultor Gregorio Hernández, le auxilió como pintor en dicha obra,

y, para hacerla progresar con más rapidez, hizo derribar, sin autorización, la vieja torre, contestando a los cargos que se le hicieron por esta causa, que el celo por María le había inducido a ello, y se ofreció a concluir la fachada a sus expensas. En 12 de agosto de 1672 pudo presentar al cabildo las cuentas saldadas. La disposición del conjunto que adoptó Berrejo es digna de atención, por haber reunido sobre una planta estrecha, con edificaciones a ambos lados, la iglesia y la sala para el Capítulo, colocando ésta sobre aquélla y añadiendo a la planta común un espacio cubierto por una cúpula para la iglesia: así recibe ésta sus luces por las dos puertas y por la linterna de la cúpula, mientras que la sala capitular sólo las recibe por los dos vanos de los balcones. Todo el interior, cubierto hoy por una capa de



90. LA PASIÓN, DE VALLADOLID: PLANTA Y CORTE LONGITUDINAL

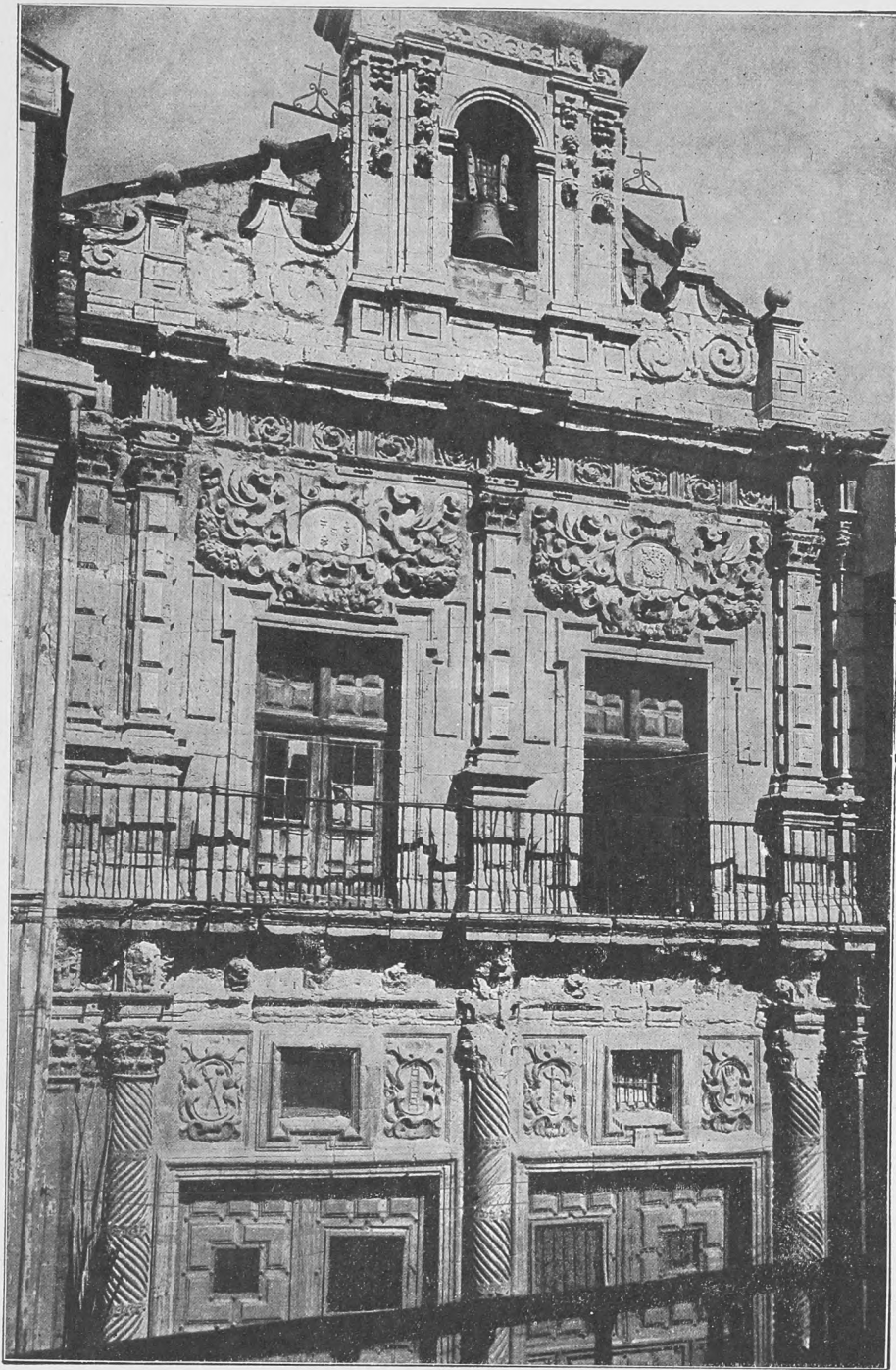
(O. Schubert) \*

decoración de estuco, lo estuvo en otro tiempo por ornamentos tallados y cuadros. El mismo ornamento carnososo del interior y la animación de todas las superficies, caracteriza la fachada de dos ejes, cuyo tercer piso está formado por una espadaña (fig. 91).

La fachada de la iglesia edificada (1678 a 1683) por la Diputación del Reino para los clérigos regulares de San Cayetano (Real Casa de Santa Isabel, reina de Portugal), en Zaragoza, presenta el empleo de los detalles carnosos, análogos a los de la iglesia de la Pasión en el estilo, pero con

una ornamentación mucho más fantástica (fig. 92). Triples pilastras dóricas, sobre las cuales se quiebra la cornisa de consolas, se acusan, por un saliente de igual forma que ellas, a través del ático, prolongándose en el cuerpo superior. Estas pilastras sobre altos basamentos dividen la fachada en cinco lienzos, correspondiéndose los extremos con las torres laterales y los del medio con el cuerpo alto central y las volutas de los costados. Mientras que de ordinario se reparte el adorno sobre toda la superficie, o bien se concentra hacia la parte superior, aquí están solamente decorados los muros, por debajo de la cornisa, con una ornamentación plástica vigorosa y animada, mientras que el efecto de la parte superior descansa enteramente sobre las líneas, extraordinariamente hermosas, del contorno de esta magnífica fachada. El interior es de planta cuadrada, en la que está inscrita una cruz griega con alta cúpula en el crucero, mientras los ángulos restantes están cubiertos por pequeñas cúpulas. A este cuadrado se adosa en su eje principal el tramo del presbiterio, limitado por un semipolígono de doce lados, y enfrente, al extremo opuesto, hay un atrio, que lleva encima la tribuna, y que está cubierto por una cúpula oval. El principio fundamental de esta iglesia era ya bastante conocido en Italia, que es el mismo empleado en la iglesia de San Cayetano en Madrid, y vuelto a aceptar, para la Capilla de María, de San Saturnino, en Pamplona.





91. LA PASIÓN, DE VALLADOLID: VISTA PARCIAL DE LA FACHADA



87. **Fachada de la Catedral de Jaén.**—El indudable influjo de Alonso Cano se muestra también en la fachada de la Catedral de Jaén, atribuída a Eufasio López de Rojas. La antigua mezquita, después consagrada por San Fernando (1243) para iglesia, hubo de ceder su sitio a una nueva construcción, en el año 1492. Esta Catedral fue proyectada (como queda dicho), en 1532, por Pedro de Valdelvira, y en 1540 fue comenzada por su tercer hijo, Andrés de Valdelvira, de Alcaraz, con arreglo exactamente a los primitivos planos. Andrés de Valdelvira construyó, además, el Hospital de Santiago, en Úbeda. En 1579 había concluído el lado izquierdo de la iglesia, la sala capitular, la sacristía y la fachada del sur. Sucedióle su discípulo y hacía veinte años colaborador, Alonso de Barba, a quien legó Valdelvira a su muerte (1582) todos los planos y modelos; pero a los pocos años faltó el dinero, y la obra quedó detenida por espacio de medio siglo, hasta el año 1634, en que se llamó para continuar los trabajos a Juan de Aranda Salazar, discípulo del maestro mayor de Santiago, Ginés Martínez Aranda, el erudito autor del libro inédito *Cortes de cantería*. Salazar derribó el viejo coro gótico el año 1637 y concluyó las capillas del lado del Evangelio en 1642, así como la mitad de la iglesia, hasta los pilares del crucero (1654), y murió probablemente en el mismo año. La fachada norte se le atribuye a él; pero es de suponer que en su trazado no se apartase del proyecto de Juan Gómez de Mora. Desde 1654 a 60 se encargó de las obras Pedro de Portillo, que completó el cimborrio y cambió el piso de la iglesia, de modo que pudo celebrarse la solemne consagración en 20 de octubre de 1660. En 1667 terminó Eufasio López de Rojas los trabajos del atrio o explanada que rodea la iglesia para compensar el gran desnivel del terreno, así como también los cimientos y las capillas que todavía faltaban. Del mismo procede también la fachada flanqueada por dos torres, acabada tres años después de su muerte (fig. 93), acaecida el 8 de diciembre de 1683. Dirigió después la obra, hasta el final de las torres (1688), Blas Antonio Delgado, y antes que él, por espacio de un año escaso, Landeras. El sucesor de Delgado fue Miguel de Quesada, que cerró las bóvedas restantes y acabó los pilares. En 1726 mandó llamar el Capítulo al discípulo de Churriguera, José Gallego de Salamanca, que realizó las obras de las bóvedas y del coro, que colcó en la nave central, contribuyendo en gran parte a dar a la iglesia el aspecto que hoy presenta. Toda la disposición interior se refleja claramente en la rica fachada severamente organizada, en el cuerpo inferior por corintias columnas sobre altos basamentos, que se acusan por medio de estatuas por encima de la balaustrada; mientras en el cuerpo superior, cadenas a modo de pilastras, que se corresponden con las columnas, se prolongan, rompiendo la cornisa y el ático, para terminar en remates decorativos en forma de candelabros. Flanquean la fachada dos torres colocadas delante de las capillas laterales. Toda la riqueza está concentrada sobre la fachada propiamente dicha y sobre los dos pisos superiores de las torres, coronadas por linternas y cúpulas, que se elevan por encima de las naves. La cornisa está fuertemente quebrada en saliente por encima de las columnas, y la balaustrada corta el guarnecido de los vanos del cuerpo superior. Con más fuerza y viveza que en este capricho de *virtuoso*



92. SAN CAYETANO, DE ZARAGOZA: FACHADA

(Uhde)

dibujante se manifiesta el sentimiento pintoresco del artista al retrasar el piso superior de la fachada, formando a modo de un ático, y análogamente a lo que ocurre en Valladolid, la balaustrada, interrumpida por las estatuas, cuyos pedestales se corresponden con las columnas, se destaca del muro lo mismo que las torres de los ángulos. En la repartición del adorno ornamental se muestra una licencia análoga, aun cuando no llevada a cabo con tan acabada y pintoresca maestría como en las obras de Alonso Cano. Las guarniciones de los huecos, quebradas a ángulo recto y llenas de ornamentos que animan las superficies, constituyen un motivo procedente del plateresco, característico de la escuela de Santiago y derivada de Cano y la suya. Todo el tratamiento de los detalles, y ante todo las cartelas, vigorosamente recortadas, recuerdan también, en general, los trabajos del mismo artista.

**88. Francisco de Herrera (el Mozo).**—Francisco de Herrera (el Mozo) se remontó más allá del arte puramente teatral con gran habilidad desarrollado por Herrera Barnuevo, para idear nuevas formas constructivas. Había nacido en Sevilla, en 1622, y murió en 25 de agosto de 1685 en Madrid, donde fue enterrado en la iglesia parroquial de San Pedro. Su padre fue aquel Francisco de Herrera (el viejo), nacido en Sevilla en 1576 y muerto en Madrid en 1636, mencionado anteriormente, que construyó el Palacio de los duques de Uceda, en Madrid, hoy Gobierno civil, terminado por Mora, en sencillo, pero grandioso estilo barroco. Había sido Herrera discípulo de Luis Fernández y de Pacheco, y tan hábil arquitecto como pintor al fresco, al óleo y al temple, y grabador; fue el creador del estilo nacional, siendo el primero que, a imitación de los italianos, buscó el efecto por fuertes contrastes de luz y sombra, libertando el arte español de los tímidos procedimientos hasta entonces usuales; y dirigiendo sus esfuerzos a romper con las reglas tradicionales, se dedicó a pintar cuadros de costumbres y de *género* y aquellos otros asuntos propios para impresionar y subyugar a las masas populares. Perseguido por monedero falso, esquivó la acción de la justicia refugiándose en el colegio de los jesuitas de San Hermenegildo, donde pintó un cuadro para el altar mayor de esta iglesia, que es de planta oval, y allí permaneció hasta que, en 1624, el rey Felipe IV le concedió la libertad, para premiar su gran talento. Según parece, sus maneras eran tan bruscas, y su carácter tan insoportable, que ni sus mismos hijos pudieron permanecer a su lado; su hija se retiró a un convento, y su hijo Francisco Herrera (el joven) Hinestrosa huyó de la casa paterna, llevándose el caudal de su padre, y se fue a Roma, una vez que había aprendido con él lo suficiente para ganarse la vida con los pinceles. Su concepto del arte, que era el predominante en aquel tiempo, se pone de manifiesto por el hecho de que Herrera (el joven) no se dedicó al estudio de la antigüedad, ni a copiar obras de Rafael, sino a pintar frescos, para lo cual estudió arquitectura y perspectiva y aprendió a mezclar los colores. Sus excelentes bodegones, con sus peces de un naturalismo extraordinario, le valieron en Roma el calificativo del «español de los peces». A la muerte de su padre volvió a Sevilla (1656), pintó el éxtasis de San Francisco para la sala de Juntas



de la Hermandad del Santísimo, en el Sagrario de la Catedral, y fue nombrado segundo director de la Academia fundada por Murillo en 1660. Poco después se trasladó a Madrid, porque se sintió muy ofendido por haber sido pospuesto



93. LA CATEDRAL DE JAÉN

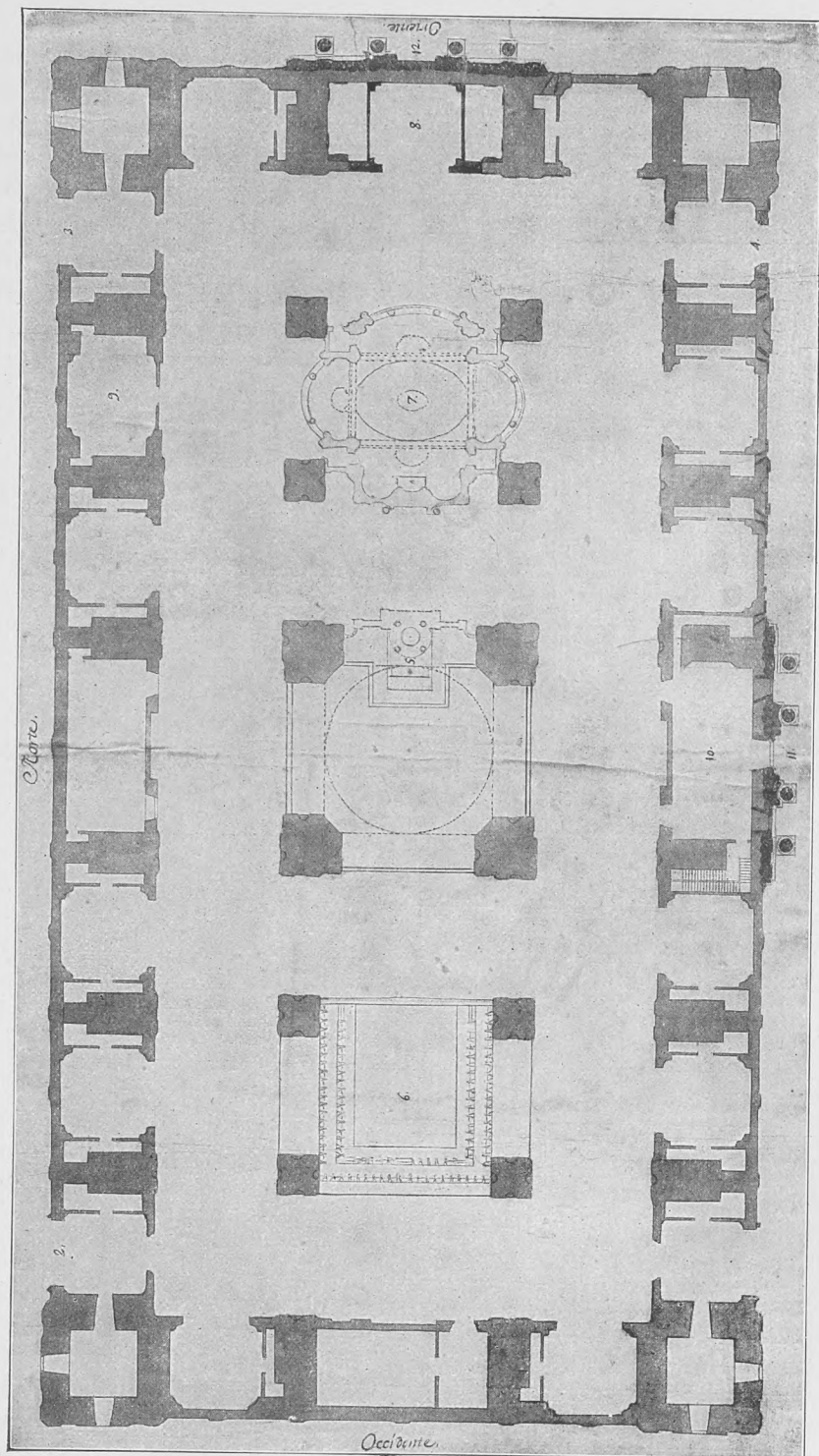
*(Lacoste)*

a Murillo, y este orgullo se exasperó después, hasta degenerar en manía persecutoria, con su nombramiento de pintor de Cámara, como lo demuestra la sátira contra su colega Juan Carreño y contra Francisco Filipín, a quienes el rey había encargado la estatua de plata de San Lorenzo, y una infinidad de



alusiones irónicas, contenidas en todas sus obras, dirigidas a sus contrarios, entre los que figuraban empleados de la más alta categoría, que no habían hecho honor a sus cuadros. Diferentes frescos que pintó en San Felipe el Real, en San Hermenegildo y en las Descalzas Reales de Madrid, atraieron hacia él la atención general y hasta la del mismo rey, que, por recomendación de Sebastián de Herrera Barnuevo, le mandó pintar la cúpula de la capilla de Nuestra Señora de Atocha, lo que hizo representando a la Virgen y a los Apóstoles apoyados en una balaustrada. También son obra suya los medallones y ornamentos de los nichos y paredes del presbiterio en la misma iglesia.

**89. Primeras catedrales barrocas de España.**—A la muerte de Gaspar de la Peña (25 de agosto de 1677), fue nombrado maestro mayor de las Obras Reales Francisco Herrera, que se dedicó con todas sus fuerzas a la arquitectura, y en seguida tuvo ocasión de realizar una de las obras más importantes que pueden presentársele a un artista en cualquier época: la construcción de la segunda Catedral de Zaragoza, Nuestra Señora del Pilar, que debía ser edificada junto a la columna de mármol, sobre la que el 2 de enero del año 40 (d. de J. C.) se apareció la Virgen, a media noche, al apóstol Santiago, en ocasión que estaba orando con sus discípulos, para ordenarle la construcción de una iglesia en el sitio de la aparición, y prometiéndole al mismo tiempo que sería protectora de Zaragoza y de toda España. A pesar de esta altísima y directa orden, sólo se levantó, por de pronto, una modesta capilla de 16 por 8 pies, y más tarde una gran iglesia rodeada de capillas; pero, hasta el año 1675, no fue elevada a la categoría de metropolitana, equiparándola con la otra Catedral de Zaragoza: La Seo. En 1677 decidióse la edificación de un templo digno, en el sitio santificado por la tradición, empleando el antiguo y célebre retablo mayor de Damián Forment y la sillería del coro, obra del florentino Giovanni Morete (1572). La disposición general procedente de la Edad Media era la correspondiente a los antiguos sitios de reunión mahometanos: un gran salón o recinto, rodeado de capillas para los creyentes, en cuyo centro está el santuario. Este carácter esencial, de origen mahometano, se conserva también en la nueva planta, algo más amplia que la primitiva (fig. 94). Alrededor de una sala rectangular de tres naves, análoga a la de la Catedral de Valladolid, se disponen como allí, pero desarrolladas con gran magnificencia sobre los cuatro lados, series de capillas, y los cuatro ángulos se acentúan por medio de altas y esbeltas torres. Las tres naves están divididas en siete tramos (naves transversales), y la del centro se acusa al exterior por medio de un piñón, como nave del crucero con el ancho de la nave central, mientras que las otras transversales tienen el ancho de las laterales. Sobre la nave principal hay tres cúpulas y en el espacio cubierto por la mayor de ellas, que es la central, está el altar mayor; debajo de la otra, frente al altar mayor, la ya mencionada sillería (coro), y bajo la tercera cúpula, análogamente a lo que ocurre en la Santa Casa de Loreto, en la Catedral italiana del mismo nombre, la propia Capilla del Pilar, ricamente alhajada. Así está dividido el centro de este gran edificio (129×68×30 m.) en iglesia de clérigos y de peregrinación, como



94. NUESTRA SEÑORA DEL PILAR, DE ZARAGOZA. PLANTA (Se señalan en oscuro las modificaciones propuestas por D. Ventura Rodríguez.)  
(Según el original de V. Rodríguez.)

núcleo del conjunto separado de la feligresía. Para los fieles son las naves laterales, adornadas cada una por cuatro cúpulas, que alternan con las de la nave central. Estas naves laterales reciben una luz tranquila y alta de costado, tanto por las cúpulas, como por grandes ojos de buey, abiertos en los muros exteriores. La iglesia propiamente dicha, con sus tres naves coronadas de cúpulas, está rodeada por una serie de capillas bajas que ocupan los espacios comprendidos entre los contrafuertes de las bóvedas, de modo que estos sostenes aparecen solamente por encima de la cornisa, y entre ellos están las linternas de las cúpulas



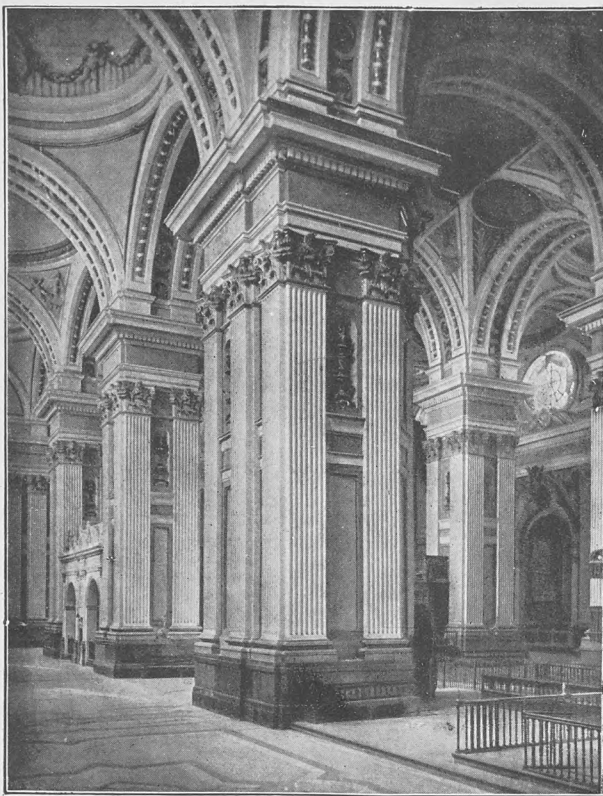
95. NUESTRA SEÑORA DEL PILAR EN ZARAGOZA: VISTA GENERAL

(Escold)

de las capillas laterales, invisibles bajo la superficie del tejado. El exterior presenta (fig. 95) en sus lisos y tranquilos muros y en sus cuatro grandes puertas, profundas y vigorosamente acentuadas, el aspecto poco atrayente y la severidad, como de fortaleza, de una mezquita. Las once cúpulas, con sus vivos colores verde, amarillo, rojo y azul, las tornasoladas superficies del tejado, y las esbeltas torres, ofrecen un grupo fantástico, cuyo orientalismo, muy acentuado, de fabulosa riqueza, forma un duro contraste con la solemne tranquilidad y sencillez de la parte inferior del edificio. La situación a orillas del Ebro, junto al viejo puente de piedra, cuya fundación se remonta a 1437, reconstruido después en 1659 por Felipe de Busñac, del Rosellón, la proximidad de La Seo y de los palacios de los alrededores, así como el estado de edificación, que le dan cierto aspecto de ruina, son factores que contribuyen a realzar el encanto de esta obra. A los pilares se les dio la forma de cruz, para que cada cara formase



un hueco o entrante central con pilastras laterales; pero, desgraciadamente, algún tiempo después se ocultaron con una clásica vestidura las ingeniosas formas barrocas de Herrera. Solamente los apoyos de los arcos de medio punto de los nichos del portal de la Catedral quedaron intactos por falta de dinero. (Véase fig. 243, el plan de reforma debido a V. Rodríguez.) La descomposición de las masas de modo que produzcan un ritmo movido, pero tranquilo, más que detalles sorprendentes, así como una disposición de conjunto, justificada por las necesidades prácticas y de ritual; tales fueron los puntos a que se dirigieron los esfuerzos del artista. El efecto que producen las grandes dimensiones de esta iglesia puede disfrutarse menos todavía que en el resto de las catedrales españolas, por estar destinada para los seglares solamente la nave circundante (fig. 96). La actual decoración del interior, en otro tiempo completamente cubierto con adornos barrocos, procede de Ventura Rodríguez casi exclusivamente, que ejecutó (1753) también la torre del ángulo suroeste, utilizando el primitivo proyecto. La torre del sureste está ya terminada en la actualidad. En lugar de estas torres de esbeltez excesiva, proyectó Ventura Rodríguez para la transformación de la fachada torres barrocas, mucho más bajas, que fueron calculadas para descomponer armónicamente las líneas del contorno de la Catedral, sin aplastar la arquitectura de los órdenes de columnas, obra de los maestros anteriores.



96. NUESTRA SEÑORA DEL PILAR EN ZARAGOZA: INTERIOR  
(Lacoste)

**90. El estilo barroco romano en Zaragoza.**—Comparable, desde el punto de vista artístico, con las torres del Pilar, es la de La Seo o Iglesia Metropolitana del Salvador. En el año 290 se habla ya de una iglesia, más tarde empleada como mezquita durante la dominación árabe, restablecida al culto católico en 1118, al ser reconquistada Zaragoza por Alfonso I el Batallador, y luego trans-



formada en una iglesia del tipo de salón (1), gótica, de cinco naves, rodeada de capillas. Julián Yarza, en 1683, adaptó a la construcción medieval una fachada mediocre, concebida en las duras formas del barroco italiano (fig. 97). Para construir la torre se llamó a Juan Bautista Contini, arquitecto por aquel entonces del Hospital de Monserrat en Roma, sostenido por la Corona de Aragón y para cuya obra había ejecutado ya el proyecto en 1683. El año 1686 dejó Contini terminando el primer piso de la torre y después de él dirigieron la obra, en años sucesivos, Pedro Cuyeu, Gaspar Serrano y Jaime de Borbón, según consta en la inscripción del primer piso. En 1790 terminó las colosales estatuas de las Virtudes Cardinales el escultor zaragozano Joaquín Arali. La disposición del conjunto es de un gran efecto, por su sencillez, pasando con gran habilidad desde la planta cuadrada hasta la octogonal, con su arquitectura barroca, cada vez más rica y movida, de cinco pisos, su cornisa quebrada sobre consolas dispuestas en los ángulos y coronada por un airoso chapitel, que se lanza valientemente a gran altura. El perfilado es duro, vigoroso y rico, dominando las molduras fuertemente curvadas. Madoz, al ocuparse de esta construcción, llega al colmo de la alabanza: «esta torre nueva, en su género, es una prueba de lo que puede el genio». Para el desarrollo de las torres españolas quedó, sin embargo, la de La Seo, como una creación extraña, a la que se contempla con fría admiración.

**91. José Ximénez Donoso.**—Lo mismo que Herrera, fue Donoso más pintor que arquitecto (1628 a 1690). Nació en Consuegra, aprendió la pintura con su padre Antonio Ximénez Donoso, después estudió con Francisco Fernández, en Madrid, si bien por corto tiempo, y a la muerte de éste fue a Roma, donde permaneció siete años. Allí visitó la Academia de Arte, y estudió arquitectura y perspectiva, hasta los veintiséis años de edad, en que regresó a Madrid, como dice Bermúdez, «con más presunción que saber», pues su ciencia consistía en la técnica de la pintura al fresco y en el conocimiento de las complicadas reglas de la perspectiva del estilo borrominesco, que precisamente entonces comenzaba a apuntar en Roma y del que luego fue entusiasta propagandista, a su regreso a España. Entonces se perfeccionó con Juan Carreño en el arte de la pintura al óleo, y desde Madrid se trasladó a Valencia y Segorbe, para pintar algunos cuadros en varias iglesias; volvió a Madrid, se casó con Isabel Moraleda y entabló amistad íntima con Claudio Coello, pintando en colaboración con él una infinidad de frescos. Desde 1673 al 1674 pintó el del techo del Vestuario de la Catedral de Toledo, y también proceden de este tiempo un cuadro, hoy desaparecido, destinado al convento de San Francisco en Madrid, las pinturas del altar mayor de San Ginés (Madrid), que sustituyeron a un cuadro de Francisco Rizzi, tenido por malo en aquel tiempo, las pinturas del altar mayor de la derruida iglesia de San Felipe Neri y las de San Millán. Como arquitecto, ejerció su actividad, primeramente, en el proyecto de altar y órgano para San Millán, que, junto con el retablo de esta iglesia, se quemaron en 1720. Siguieron, en 1620, la portada

(1) N. del T.—Llamamos iglesia de salón a lo que el autor llama Hallenkirche; es decir, iglesia con todas sus naves de igual altura.



97. LA SEO, DE ZARAGOZA

(Purger)

de la iglesia de Santa Cruz, la tumba de los marqueses de Mejorada en las Recoletas del Prado, el claustro del Colegio de Santo Tomás, los altares mayores de las iglesias de la Victoria, de la Trinidad, de San Basilio, y la reconstrucción de la Panadería en la Plaza Mayor de Madrid (1674) (fig. 98). Con estas obras creció



98. LA PANADERÍA DE LA PLAZA MAYOR, DE MADRID

(Lacoste)

tanto su fama como arquitecto, que el 13 de agosto de 1685 fue nombrado maestro mayor de la Catedral de Toledo, a la muerte de Bartolomé Sombigo, y el 14 de agosto pintor de la misma Catedral, en sustitución de Francisco Rizzi, muerto el mismo año. En un notable tratado sobre el corte de piedras y otras cuestiones importantes relacionadas con la arquitectura, transmitió su rico saber a las generaciones venideras este artista barroco, que dominaba con jugueteo

maestría todos los efectos de perspectiva. Su última obra fue la portada de la iglesia de San Luis, Obispo, en Madrid (1689). Mientras pintaba los frescos de la Capilla de los marqueses de Canillejas, sufrió un ataque de apoplejía, y, conducido a su casa, murió el 14 de septiembre de 1690, sin hacer testamento. Palomino, que asistió al entierro, cita el año 1686 como el de su muerte; pero, según el acta de defunción, debió acaecer el año 1690 (v. Bermúdez).

**92. Obras típicas de Donoso.**—El más interesante, el más fantástico y encantador de sus trabajos es la portada de la iglesia parroquial de San Luis (fig. 99), construída por Tomás Ramón desde el 3 de septiembre de 1679 hasta 19 de agosto de 1689. Esta iglesia es una de aquellas espaciosas salas jesuíticas, construídas según el modelo del Gesú en Roma, que contiene diferentes cuadros de Donoso y Jordán, y un altar mayor churrigueresco, magistralmente construído, que alcanza hasta la bóveda. La portada, con sus dos columnas dóricas facetadas a modo de diamante; el entablamento que sobre ellas descansa, vigorosamente quebrado; su volado frontón curvo interrumpido; el guarnecido de la puerta, con sus recortadas y perfiladas curvas y quebraduras, y el frontón del nicho u hornacina que contiene la estatua de San Luis, obispo, debido a Pablo González Velázquez, roto completamente en dos partes; todo esto muestra la habilidad extraordinariamente pictórica de aquel arquitecto o pintor que, por vez primera, sustituyó las cornisas rectas por toda clase de líneas quebradas, curvas, salientes, dislocaciones, etc. Esta madura creación de Donoso, en que domina la armonía más completa, es el último hecho en que culmina la obra de la vida de un rico talento de artista.

La iglesia parroquial de Santa Cruz, en Madrid, fue pasto de las llamas en los dos incendios de 1620 y 1762. En este último se desplomó la cúpula, y Francisco Esteban la construyó otra vez sobre los viejos muros, siendo de nuevo consagrada la iglesia en 7 de agosto de 1767. En la tranquila fachada principal se encontraba la rica portada de Donoso, flanqueada por dos columnas dóricas, y encima un bajo relieve de Pablo González, que representaba la Invención de la Cruz. La iglesia nada ofrecía de notable: una corta cruz latina con cúpula en el crucero, adornada con pilastras dóricas y cornisas con triglifos, y un rico



99. SAN LUIS, DE MADRID: PORTADA  
(Lacoste)



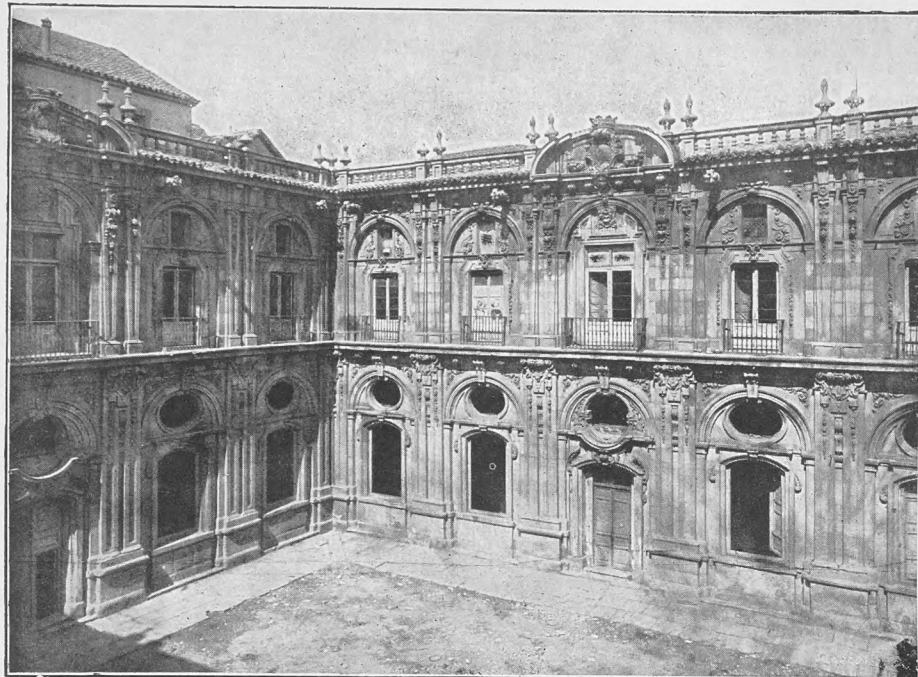
altar mayor de mármol. La cúpula y las pechinas estaban pintadas. La torre (Atalaya de la Corte), derrumbada de 1632 a 1640, fue sustituida por una nueva de cuatro pisos, comenzada en 1644, según proyecto de Cristóbal Aguilera, y concluida desde 1671 a 1680. Tampoco esta iglesia tuvo la suerte de escapar al furor reformista que se desarrolló en el siglo XIX.

En la escalera del Museo de Historia Natural de Madrid se le presentó también ocasión a Donoso para ejercitar sus aptitudes como arquitecto creador.

La Panadería de Madrid, edificada en 1590, al mismo tiempo que la Plaza Mayor, por Juan Gómez de Mora, fue pasto de las llamas el 10 de agosto de 1672, en aquel terrible incendio que redujo a cenizas una gran parte de Madrid, sin perdonar las graníticas arcadas de medio punto del piso bajo en la Plaza citada, con sus dóricas medias columnas adosadas a los pilares. Sobre los restos levantó Donoso, en diecisiete meses, la Panadería actual, concluida en 1674. La disposición de la planta vino, pues, dada, en los rasgos fundamentales, por el edificio antiguo, que servía en las grandes solemnidades, como los autos de fe y corridas de toros, para alojar a la Corte con su séquito, y, en armonía con su destino, fue preciso disponerlo como el centro representativo de toda la Plaza. Donoso edificó, sobre los arcos de la planta baja, tres pisos, y a los dos ejes exteriores más anchos les dio la forma de torres (como ya estaban probablemente en la anterior construcción). En cada piso corre, a todo lo largo de la fachada, una cornisa, que sirve al mismo tiempo como balcón, y se interrumpe la tranquila sucesión de las ventanas, sólo en los dos pisos superiores, en el eje central, por medio de un nicho ricamente adornado con las armas reales. Toda la ornamentación plástica se redujo a festones en los guarnecidos de las ventanas, dejando las demás superficies lisas, y las cubrió, en colaboración con su amigo Claudio Coello, de frescos que han desaparecido por la acción del tiempo. En el primer piso empleó basamentos coronados de vasos rodeados de figuras; en el segundo piso, cuadros ovales con figuras y ricos guarnecidos, y en el tercero, bustos colocados en nichos sobre las correspondientes basas. Así ofrecía este edificio, en conjunto, un efecto solemne de riqueza, fuertemente representativo, en el que sobrepujaba, con mucho, lo pictórico a lo puramente arquitectónico. Esta obra representa un triunfo de la pintura al fresco en el suelo español, a cuyo empleo se dio la preferencia, entre las bellas artes, en los techos pintados por Palomino en Valencia, así como en el adorno de la iglesia elíptica de San Antonio de Padua, en Madrid, por los pintores escenógrafos Carreño y Rizzi, más tarde renovada y concluida por Jordán. San Antonio de Padua es una sala elíptica, en uno de cuyos extremos enfrente de la entrada se halla el nicho del altar mayor, mientras los muros laterales tienen, cada uno, tres nichos esféricos con altares y encima las ventanas rectangulares de las tribunas. En estos ejes penetran en la cúpula los lunetos que contienen las ventanas. Todos los muros y bóvedas están cubiertos de pinturas con escenas de la vida de San Antonio de Padua.

La fundación del colegio de Santo Tomás, en Madrid, se remonta a los tiempos de Felipe II. El confesor del rey, padre dominico Fray Diego de Caves,

lo había construido ya en 1583, estableciendo en él una cátedra de Teología, y más tarde edificó el convento; la Facultad se fue ampliando cada vez más, y se crearon, además de la cátedra de Teología, otras de Filosofía, Escolástica y Moral (lecturas públicas). De aquí partían las procesiones para los autos de fe, y por eso se veía en todas partes la inscripción: *Exsurge Domine et iudica causam tuam*; aquí celebró sus sesiones aquel Congreso (1644) famoso, que no tuvo resultado, al que concurrieron todos los superiores de los conventos españoles, para tratar de reprimir abusos en algunas Órdenes religiosas, y que al fin



100. SANTO TOMÁS, DE MADRID: PATIO

(Lacoste)

determinó dejar todo como estaba antes. En 1652 se quemó la iglesia, y en 1656 ya estaba la nueva construcción acabada hasta el crucero y cerrada la cúpula sobre él. Al lado de la iglesia y separado de ella por un estrecho pasillo, se agrupó el convento alrededor de un patio cuadrangular. Este patio (fig. 100), motejado como una de las más extravagantes enormidades, era obra de Donoso, y en él están reunidas ideas ornamentales italianas, con las formas barrocas nacionales, constituyendo, en conjunto, una decoración de formas atrevidas, tan graciosa como típica; sin embargo, a esta obra de su juventud le falta el sello de su vigorosa e independiente personalidad, como claramente se manifiesta en la portada de San Luis. El colegio sirvió más tarde, desde 1811, de cuartel; desde 1822, como casa para la Sociedad Landaburiana; desde 1835, Ateneo; desde 1841, Cárcel, y finalmente, lo mismo que la iglesia, hubo de dejar el sitio a una nueva construcción.

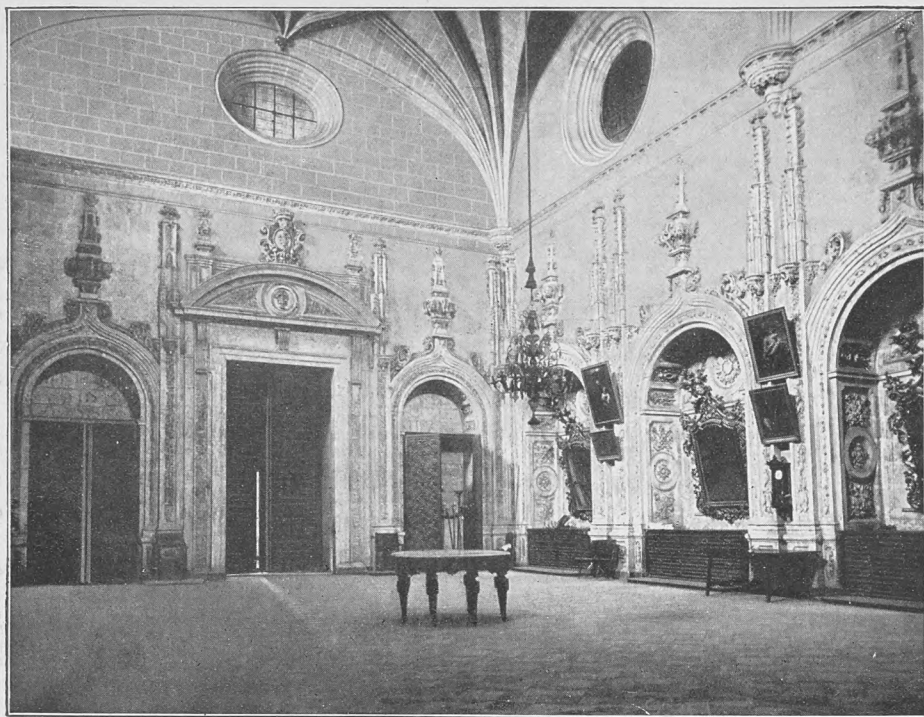
La planta de la iglesia no ofrecía nada de particular; era una gran cruz latina, con cúpula en el crucero, y capillas laterales; sobre el atrio había una tribuna, y a ambos lados de éste grandes pórticos divididos en dos partes. El alzado de la fachada quedaba con esto fijado en sus rasgos principales, y también marcados los límites dentro de los cuales se permitió a José Churriguera desenvolver sus facultades. Cuando se entregó el edificio para el culto en 1656, no estaban todavía contruídos el crucero y la cúpula, y en ella trabajaron Manuel Torija y José Churriguera. La cúpula es obra de los hijos del último, Jerónimo y Nicolás, ejecutada probablemente conforme a los planos del padre, y se desplomó un día de fiesta (1725 o 1728), dejando enterradas a ochenta personas. La hipótesis de que José Churriguera (muerto en 1723) construyese la cúpula de la nueva iglesia, consagrada en 1735, está en contradicción con la cronología.

93. José Churriguera.—El artista que dio nombre a todo el estilo de su tiempo fue el muy erudito José Churriguera, natural de Salamanca (1650 a 1723). Desde 8 de octubre de 1690 fue ayudante de trazador mayor meritorio, sin sueldo, y desde 30 de julio de 1696 ascendió a la categoría efectiva con sueldo, aunque siempre bajo las órdenes de Teodoro Ardemáns, con quien vivió en continua lucha. Murió en 1723 (no en 1725), pues que ya en 1723 le dedicó la *Gaceta* de Madrid un artículo necrológico en que se le llamaba el Miguel Ángel español. En unión de sus dos hijos, Jerónimo (muerto en Madrid en 6 de febrero de 1731) y Nicolás, además de su nieto Alberto Churriguera y su sobrino Manuel, fue el primero en utilizar las ideas y formas del italiano Guarino Guarini, en armonía con el rico material de construcción empleado, llevándolas a un alto grado de perfeccionamiento. Siguieron sus huellas una multitud de discípulos como Ribera, Tomé y otros que se pueden incluir en la *escuela salmantina*, o sea lo que Llaguno llamó *secta de heresiarcas salmanticensis*.

Si tenemos en cuenta que la *Architettura civile*, del P. Guarino Guarini (muerto, a los cincuenta y nueve años de edad, en 6 de marzo de 1683), no se publicó hasta el año 1737, en Turín, y que este artista no edificó nada en España, como, a pesar de todo, las obras de Churriguera muestran una cierta analogía en los detalles con los edificios de G. Guarini, es de suponer que Churriguera conociese en Turín, Nápoles y Lisboa las obras del artista italiano, cuyo influjo directo sobre el arte español puede vislumbrarse solamente en el rebosante amontonamiento de formas, característico del expirante churriguerismo; mientras que, por otra parte, muestran sus propias obras que le eran conocidos los tesoros artísticos de la madre patria española, como descendiente que era de la colonia española en Nápoles. El *Vestigium San Laurentii Taurini*, así como la iglesia de los PP. Somas de Messina, se derivan de modo bien claro del Mihrab de la mezquita de Córdoba, cuyo sistema de cúpula con bóveda de crucería fue transportado a aquel edificio con mayores proporciones y muy perfeccionado. Casi cien años después de su muerte, transplantó un italiano las concepciones arquitectónicas de G. Guarini sobre suelo español (v. n.º 151).



94. **Primeras obras de José Churriguera en Salamanca.**—Su primera obra fue la torre de la Catedral de Salamanca, comenzada en 1513 por Juan Gil de Hontañón, continuada por su hijo Rodrigo, con la aprobación de Covarrubias, y terminada en 1734. La Catedral es una basílica de tres naves, de estilo gótico su último período, con altas capillas laterales y elevada cúpula barroca sobre el crucero, adosada a la vieja Catedral románica. A las dos construcciones gemelas les añadió Churriguera la torre, juntando en ella motivos góticos y barrocos en un todo armónico, y desarrollando ampliamente las ideas, apuntadas en el



101. CATEDRAL DE SALAMANCA: SACRISTÍA

plateresco, del amalgamamiento puramente decorativo de las diferentes formas del estilo. Con decisión y consecuencia llevó Churriguera a feliz término esta completa fusión de estilos en la gran sacristía de la Catedral (fig. 101): los pináculos que animan las lisas superficies de los muros tienen formas enteramente barrocas; pero su espíritu es gótico todavía. Altos pináculos cuadrangulares forman en la torre el tránsito desde el cuadrado al octógono coronado por una cúpula. Después del terremoto de Lisboa, en 1755, y por temor a que no pudiese resistir un nuevo cataclismo, se rodeó la parte inferior de la torre por un muro de ladrillo, con lo cual sufrió considerablemente su efecto primitivo; mas, a pesar de todo, las hermosas líneas de esta creación monumental presentan un vigoroso efecto, y, lo mismo que aquella ingeniosísima decoración de la sacristía, son prueba del talento artístico sobresaliente del autor. La Catedral quedó



terminada en 1734; la torre no se sabe cuándo. El estrecho parentesco existente entre el churriguerismo y el plateresco lo muestra claramente el remate del cuerpo central, reconstruido por Martín de Suinaga, desde 1715 a 1719, del convento de San Marcos en León, que fue comenzado en 1537 por Juan de Badajoz, y en el cual es muy difícil distinguir la parte antigua de la moderna (fig. 102) (1).

95. Catafalco de Churriguera para los funerales de la reina María Luisa.—

En 12 de febrero de 1689 llegó Churriguera a Madrid, es decir, poco después de la muerte de la reina María Luisa de Borbón, primera esposa de Carlos II, y del 22 al 23 de marzo del mismo año debían celebrarse solemnes funerales en la iglesia de la Encarnación, abriéndose un concurso para la ejecución del catafalco entre los pintores Juan Francisco de Laredo y Bartolomé Pérez, y los arquitectos José Condi, Juan de Villar, Roque de Tapia, José Campo Redondo y Churriguera, saliendo victorioso este último. Juan de Vera Tassis y Villarreal cita en su libro, impreso en Madrid en 1690, titulado *Noticias históricas de la enfermedad, muerte y exequias de la referida Reina*, al pintor Vicente Benavides y al arquitecto Manuel Redondo entre los concursantes.

Era costumbre inveterada, con ocasión de la muerte de personas reales, erigir catafalcos en forma de torre que llegaban hasta la bóveda de la iglesia, y uno de esta clase se levantó en el crucero de la Catedral de Sevilla para los funerales de Felipe II, por el conocido maestro de la misma Juan de Oviedo, caballero de la Orden de Montesa, que se había dado a conocer por la terminación de los trabajos de regularización del curso del Guadalquivir, junto a San Juan (1617). Cervantes, en el conocido soneto «¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!», ha celebrado este monumento y la lucha entre la Inquisición y el Cabildo, por cuya causa las exequias, suspendidas por espacio de un mes, duraron desde el 24 de noviembre al 30 de diciembre de 1598. La creación de Oviedo era una severa construcción, en el estilo de Mora, compuesta de un cuerpo inferior dórico, y sobre él un pórtico de columnas jónicas en forma de cruz, que sostenía una cúpula octogonal perforada por un gran ojo de buey en cada lado, y terminado el conjunto por una linterna coronada por un obelisco, que soportaba el globo terrestre con el ave Fénix. Todo alrededor se dispuso una especie de vestíbulo o atrio, y dos pasos conducían desde las puertas del crucero al catafalco, el cual, lo mismo que los accesos y el atrio, estaban adornados con magnificencia por medio de cuadros, pinturas y estatuas de Montañés. Con ocasión de la traslación al Escorial de los restos de Felipe II, se elevaron en la iglesia cinco de estas fantásticas torres; pero todo lo conocido hasta entonces, sin excluir el Arco de Triunfo de Cano, lo sobrepujó, con mucho, el catafalco de Churriguera (fig. 103); la idea fundamental era tan nueva, la composición del conjunto tan sorprendente, tan hábil su ejecución, que todo el mundo se deshizo en elogios, y el rey nombró «ayudante trazador de las obras del Palacio» al autor, que se vio abrumado de encargos, lo mismo para construcciones religiosas que profanas,

(1) N. del T.—Como es sabido, trabajaron en la obra Juan de Badajoz, Guillermo Doncel y Orozco.



102. SAN MARCOS, DE LEÓN

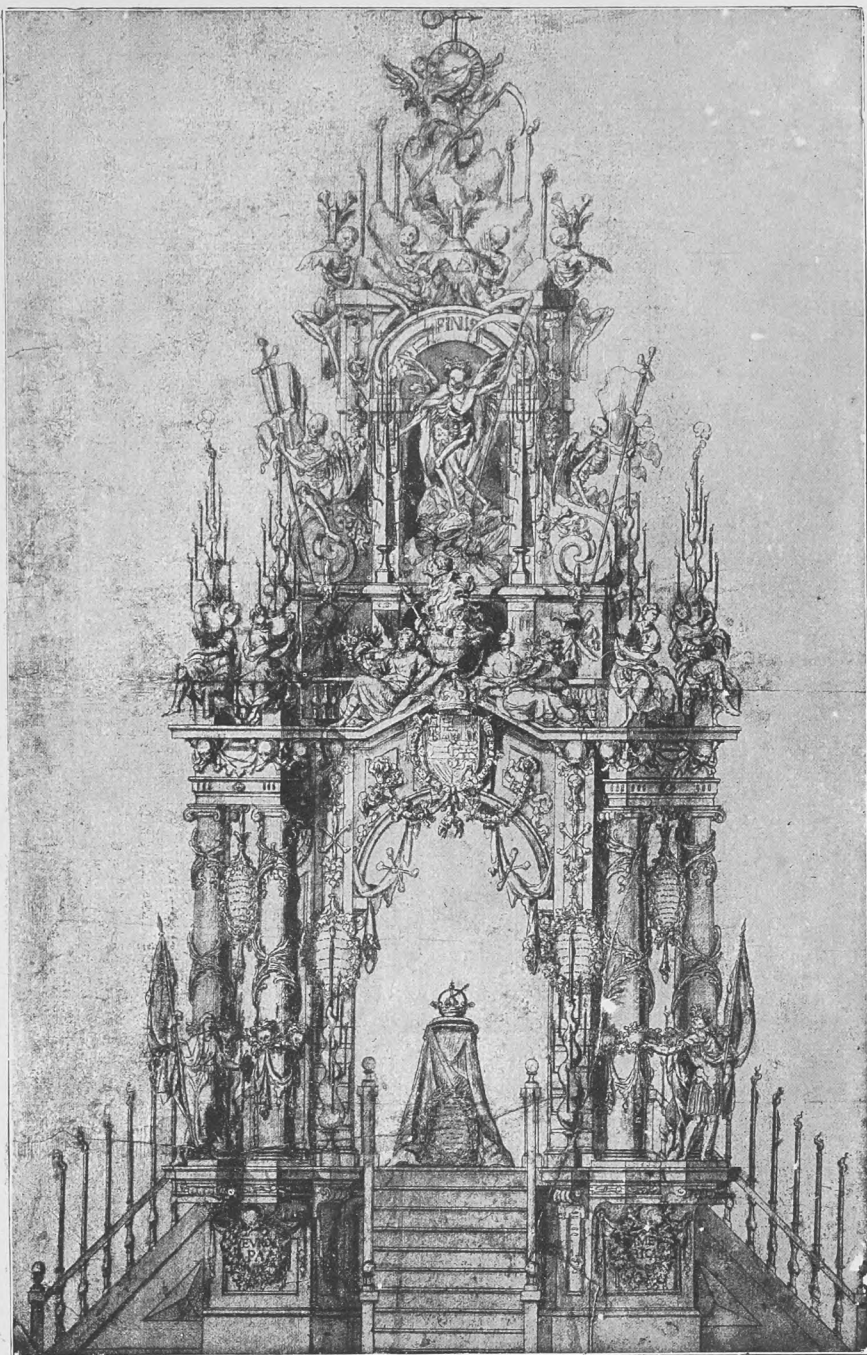
*(Junghaendel-Gurlitt)*

y hasta para cuadros y esculturas. Los trabajos de Churriguera habían pasado casi inadvertidos hasta entonces en Salamanca; pero, después del triunfo alcanzado en Madrid, su nombre, provisto ya con el sello oficial de la capital del Reino, se abrió paso hasta las comarcas más alejadas, lo que demuestra claramente la importancia de la Corte y su residencia para la vida intelectual de este reino absolutista, no quedando casi en todo él una ciudad que no mandase construir al menos un altar con arreglo al proyecto del celebrado maestro.

**96. Lo típico del arte de Churriguera.**—La nación entera, del rey abajo, se esforzó por aparentar un falso esplendor, y el cambio social que se venía operando desde los tiempos de Felipe II halló su expresión monumental en la arquitectura de aquel tiempo. Los primeros trabajos de Churriguera en Salamanca le habían llevado a crear un compromiso entre el gótico y el barroco; es decir, que la reunión de los dos estilos fue la determinante de todo su arte, comprendiendo en seguida la posibilidad de crear, en el estilo plateresco, nuevas obras que sobrepasaran en riqueza a las creaciones hasta entonces conocidas. La reacción contra la rigidez de Herrera y sus discípulos, la acentuación de la propia personalidad, sin atender para nada a las reglas clásicas, fueron los caracteres que los predecesores de Churriguera habían perfeccionado cada vez más y estaban ahora en su apogeo. En la grandeza de sus proyectos se ve solamente un ligero reflejo de los rasgos monumentales de Herrera.

**97. Altares de Churriguera.**—El arte peculiar de Churriguera pudo desenvolverse con toda libertad en los innumerables retablos y tabernáculos de madera tallada y dorados en su mayor parte, que, extendiéndose por toda la Península, fueron la causa de que el estilo constructivo de aquel tiempo se llamase «Churriguerismo». Caracteres comunes a todos estos altares son: el predominio de un sistema rigurosamente arquitectónico, las columnas salomónicas gigantes, puestas con frecuencia unas delante de otras, con los entablamentos interrumpidos y quebrados en saliente correspondiéndose con los apoyos; las cornisas voladas, las figuras ricamente guarnecidas, las cartelas en relieve y el exuberante follaje que cubre toda la construcción, arrollándose a las columnas y ejecutado en escala mucho más reducida que el resto de la obra, lo que produce un efecto de elevación de las dimensiones del conjunto y rompe los reflejos de los dorados; en suma, la exaltación de todos los motivos hasta entonces conocidos, hasta sus más ricas y últimas consecuencias, predominando siempre el sentimiento arquitectónico. Donde tal vez pueden verse con más claridad todos estos rasgos transformados hasta el último límite, es en los altares de la iglesia de los Dominicos, de San Esteban, de Salamanca. Desde los tiempos de Herrera, Gregorio Hernández y Juan de Juni, estaban formados los altares, en general, de varios pisos o cuerpos independientes colocados unos encima de otros, y sólo en casos muy singulares llegaron a introducirse las columnas como motivo principal que abarcaba y dominaba el conjunto, disposición esta última que empleó Churriguera a causa de su gran efecto representativo, y puso frecuentemente, en o





103. CATAFALCO DE LA REINA MARÍA LUISA DE BORBÓN

(Fotog. de Hauser y Menet)



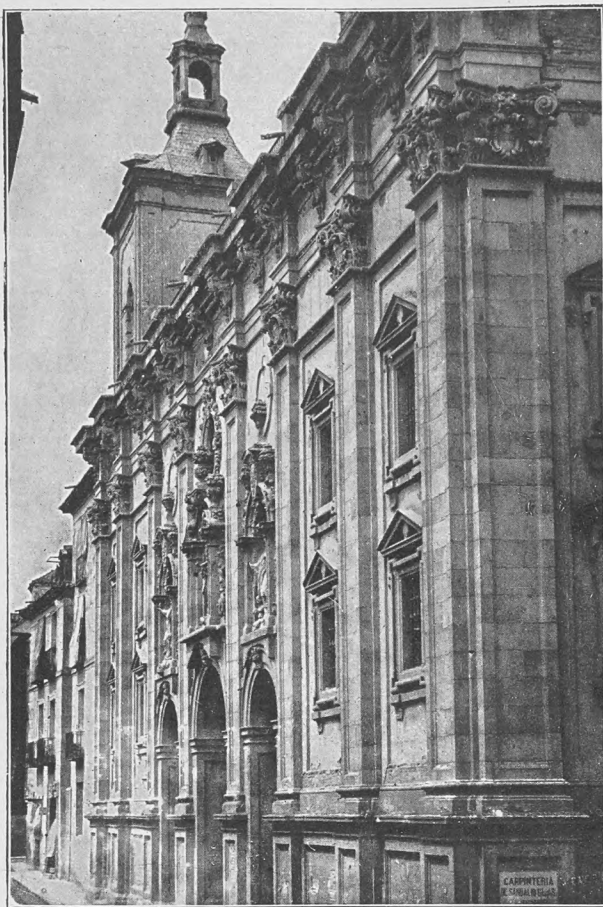


104. SANTO TOMÁS, DE MADRID: FACHADA

(Lacoste)

delante del tabernáculo, el cimborrio, en otro tiempo tratado como motivo independiente principal: tal ocurre, por ejemplo, en Granada.

**98. Otras obras de Churriguera.**—Con menos libertad y desembarazo que en estas construcciones de madera, que, conforme a su objeto, debían constituir el punto más elevado, el fin último de todo el interior de la iglesia, se desenvolvió su arte en la arquitectura del exterior, si bien varias de sus obras, y precisamente las más típicas, no existen ya; tales son las portadas de la iglesia de San Sebastián y de la Academia de San Fernando, en otro tiempo Aduana y Fábrica de Tabacos, y la fachada de la iglesia de Santo Tomás (v. n.º 92), en Madrid: esta última se ha conservado en una fotografía (fig. 104). Churriguera animó la fachada dicha en armonía con el organismo constructivo interior, por medio de tres portadas formadas a modo de retablo, y terminó el frontón con un templete elíptico coronado de cúpula sostenida por seis columnas. Puesto que no era posible una exaltación formal sobre la riqueza de este centro representativo de toda la instalación, puso decididamente al servicio de su intento el enemigo más peligroso de la forma: el color, y consiguió con la pintura de la piedra un efecto que no logró alcanzar con el cincel. De sus construcciones en Madrid sólo se ha conservado, además de algunas capillas, altares, etc., la iglesia de San Cayetano (fig. 105); pero precisamente este edificio no es propiedad intelectual de Churriguera, pues, según todos los indicios, vino el proyecto de Roma y él sólo tuvo que ejecutar los dibujos parciales, con lo cual resultó muy modificada la concepción primitiva, de modo que sólo en los detalles se perciben los rasgos propios del maestro salmantino. A su muerte encargóse Ribera de la dirección de la obra, cuya terminación se retrasó hasta el año 1776; su planta



105. SAN CAYETANO: FACHADA

(Lacoste)

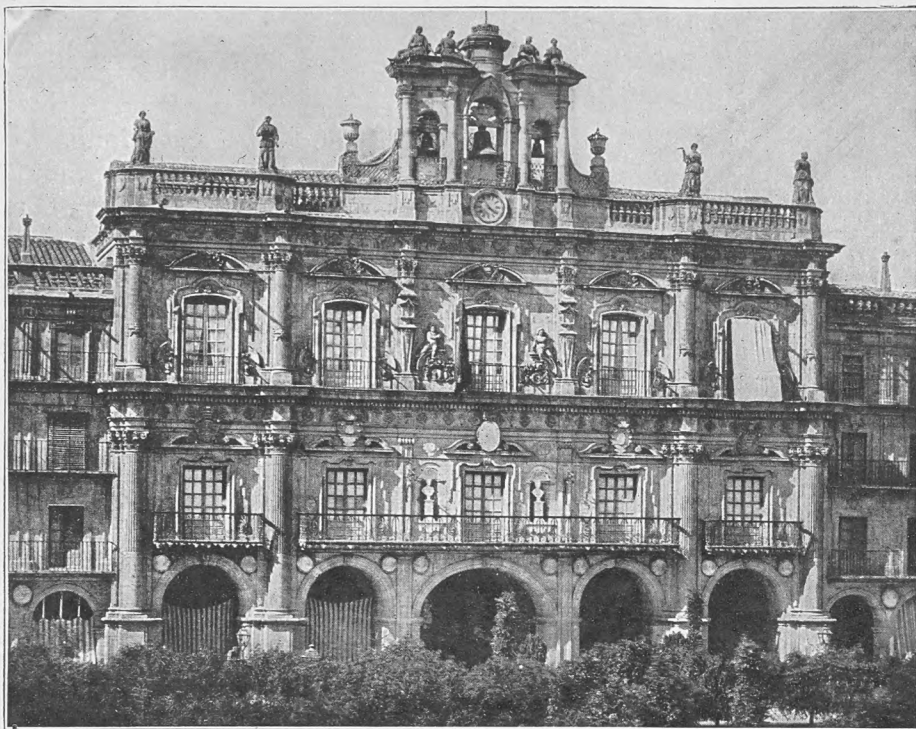
es de cruz griega con cúpula sobre el crucero y otras cuatro en los ángulos. Al brazo menor de la cruz se añade un tramo para el altar mayor en el eje de la iglesia, frente a la entrada principal, que está precedida de un gran pórtico flanqueado por dos torres y que comunica con la iglesia a través de tres arcos de medio punto. La alta y tranquila luz lateral de la nave principal, combinada con la fuerte iluminación de las cinco cúpulas, determina un efecto de espaciosidad extraordinariamente pintoresco y armónico. Hállase la iglesia en una calle estrecha y sobre una planta irregular cercada por otras edificaciones, por cuya razón están los ejes algo apretados, y tampoco pudo formarse regularmente el cierre del presbiterio. En los detalles del interior dominan las cornisas fuertemente curvadas y las molduras profundamente recortadas. La granítica fachada es de siete ejes, los dos extremos soportan las torres y los tres centrales se abren al pórtico que precede a la iglesia por medio de grandes vanos de medio punto: sobre el pórtico está el coro de los cantores. El muro de frente, contiene por encima de los vanos, de medio punto, tres nichos esféricos genuinamente churrigueroscos con guarniciones de sorprendente riqueza, que alojan las estatuas de la Virgen, San Cayetano y San Andrés Avelino, obra de Pedro A. de los Ríos. Detrás de este pórtico, entre las dos torres, se eleva el alto remate triangular. Ponz dice, con referencia a este templo: La planta, la composición de los muros y la distribución de la luz son buenas; pero Churriguera y Rodríguez desfiguraron esta iglesia, que podría ser una de las pocas buenas de Madrid y todavía hoy debe contarse entre las más interesantes. Los frescos del interior proceden de Velázquez, Abelino, Marinoni y Tomasi.

Uno de los problemas de mayor importancia que se presentaron a Churriguera fue el plan para la ciudad de Nuevo Baztán, con palacio, iglesia, fábrica y todas las dependencias necesarias de menor importancia: recibió el encargo del dueño de la fábrica de cristal, Juan de Goyeneche.

La ciudad natal de Churriguera, Salamanca, mandó construir, con arreglo a un plan muy armónico, una plaza (la Plaza Mayor) cuadrada, rodeada de pórticos, para celebrar corridas de toros y toda clase de fiestas populares nacionales: Andrés García Quiñones empezó la obra en 10 de marzo de 1720, por las 12 casas y el pabellón real. El pasaje a la Plaza de la Verdura quedó terminado en 3 de marzo de 1733, según reza en una inscripción; desde 1700 a 1733, según Passavant, y desde 1710 a 1780, según Baedeker. En el piso bajo está rodeada la plaza por arcadas de medio punto, cuyas enjutas adornan circulares medallones con retratos, y sobre ellas se elevan tres pisos de balcones con guarniciones de extraordinaria riqueza. Los pilares, animados por elegantes cadenas a modo de pilastras, se acusan, por encima de la balaustrada del ático que corona el edificio, por medio de obeliscos. Este sistema, que corre en todo el contorno de la plaza en tranquila y uniforme repetición, se interrumpe en los sitios donde desembocan las calles, por medio de grandes vanos de medio punto, dispuestos en dos pisos que atraviesan toda la fachada formando ejes de mayor riqueza, y que están coronados, por encima de la cornisa, por frontones adornados con escudos de armas. El más característico de estos vanos es



el del llamado Pabellón del Rey, que da paso a la plaza de la Verdura. Toda la ornamentación muestra la influencia evidente de los artistas que sucesivamente intervinieron en la obra: José de Lara, Nicolás de Churriguera y Jerónimo García de Quiñones, hijo de Andrés; sin embargo, a juzgar por las grietas de asiento de la fábrica, parece haber sido añadido este pabellón más tarde, y que originariamente el paso fue sólo una puerta de medio punto con pilares a ambos lados, adosados al muro lo mismo que en los demás pasajes.



106. CASA DEL AYUNTAMIENTO DE SALAMANCA

(Lacoste)

Sobre la cara norte de esta plaza, en la desembocadura de la calle de Zamora, erigió Churriguera la casa del Ayuntamiento, construcción de tres pisos, que domina el sistema de casas de vecindad, que tiene cuatro. El objeto que se propuso el artista con esta obra fue formar, en cierto modo, como el centro de toda la plaza, creando un efecto vigoroso que domina el conjunto de edificios por la grandeza de sus proporciones y por su riqueza (fig. 106), a cuyo fin acentuó el eje central, que es el más ancho de los cinco, por medio de una espadaña, compuesta de tres partes, elevada a modo de templete, y a los dos ejes extremos les dio la forma de torres, haciéndolos resaltar más por medio de columnas. Estas torres no llegaron a ejecutarse y fueron sustituidas cada una por dos estatuas que se alzan sobre la balaustrada. El modelo de madera

que existe en el Museo de la ciudad fue construido por el autor y difiere en algunos detalles, además de las torres, de la obra ejecutada (fig. 107); así, por ejemplo, se prescindió en ella de los genios o ángeles sosteniendo conchas, que iban colocados en el modelo delante de las columnas del templete destinado a las campanas, y, en lugar de los nichos, con bustos, de los costados de la ventana central del primer piso, se hizo una repetición figurada de la guarnición de las ventanas. La expresión de las formas de esta fachada, de extraordinaria riqueza, supera a las de G. Guarini en Turín; pero no hay que olvidar que, mientras el artista salmantino pudo disponer de una hermosa piedra caliza, el piomontés se vio obligado a mandar cortar a mano los ladrillos para los guarnecidos de las puertas y ventanas. A pesar de la falta de las torres, el efecto, en conjunto, de esta construcción, es muy feliz, y constituye, sin duda alguna, el principal adorno y el carácter dominante de esta plaza, después de lo cual pareció al artista cuestión secundaria la referente a la disposición de la planta, y por eso no puede, en realidad, hablarse de una verdadera solución en tal sentido. El piso bajo lo forman los pórticos o arcadas de la plaza, las desembocaduras de las calles o travesías (pasajes), algunas tiendas y la entrada principal; en el superior se halla la gran sala de fiestas y sesiones en el centro, y, a ambos



107. MODELO DE LA CASA AYUNTAMIENTO DE SALAMANCA

(Churriguera)

lados, en los ejes de los extremos, departamentos accesorios, que comunican por medio de un corredor a modo de galería saliente o volada. Las oficinas propiamente dichas están adosadas oblicuamente a un pasillo oscuro; el vestíbulo está igualmente mal iluminado, y la escalera sólo tiene luz cenital.

#### 99. Edificios influídos por Churriguera y tal vez proyectados por el mismo.

La coincidencia de las torres del modelo de madera de la casa de Ayuntamiento con el piso superior de las torres del colegio de los Jesuitas de Salamanca, así como la expresión enteramente análoga del estilo y del detalle de ambos, hacen suponer que Churriguera mismo edificó las torres y el alto remate, máxime que el altar mayor de la iglesia también es obra suya. El tránsito desde el cuadrado al octógono, valiéndose de pilares que arrancan de los ángulos por medio de escocias y con medias columnas delante de ellos, que en el piso inmediato se separan del octógono resolviéndose en gigantescos obeliscos adornados con estatuas, es tan nuevo como ingenioso. El magnífico campanario o espadaña es un muro decorativo independiente (v. fig. 59).

También es posible referir a la influencia de Churriguera el gran patio del

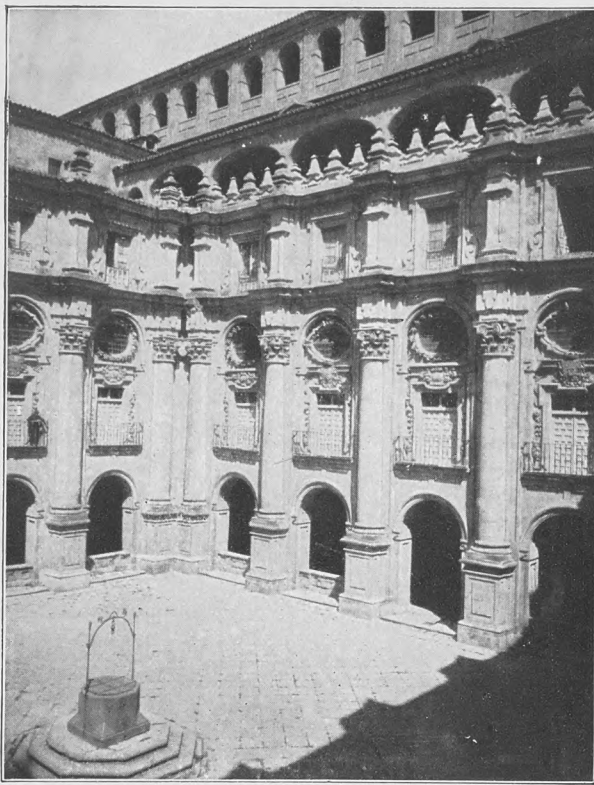
colegio, y de todos modos, hay en los detalles diversos rasgos característicos que demuestran ser obra suya con toda seguridad. La composición de este patio es de una grandeza tal, de un vigor y una riqueza, de unos efectos tan hábilmente calculados, de un detalle tan sabiamente combinado, y el conjunto se presenta tan natural, con todo su refinamiento, que todo ello, reunido, hace de él una de las creaciones barrocas más acabadas de todos los países (fig. 108).

**100. Diferencia entre Churriguera y sus discípulos.**

El aspecto puramente decorativo del talento de Churriguera era también propio de sus discípulos, sólo que en las obras de éstos, sus grandes facultades de dibujantes triunfaban más y más sobre las exigencias constructivas. De nuevas soluciones en este sentido se ocuparon tan poco como su maestro, pues para todos ellos era construir sinónimo de adornar; eran, en suma, los legítimos herederos de aquel concepto del arte que los pintores-arquitectos de la época precedente habían iniciado.

**101. Sobrino y nieto de Churriguera.**—En 1726 construyó Manuel Churriguera el *arco de la estrella en Cáceres*,

o sea una puerta de forma de concha coronada por un templete con la imagen de Nuestra Señora de la Estrella. Alberto Churriguera, nieto de José, concluyó en 1729 la fachada principal de la catedral de Valladolid (fig. 109), siendo ejecutada hasta la altura de la cornisa exactamente con arreglo al proyecto de Herrera, quien había ideado repetir en el piso superior, aunque con menos vigor, el sistema de alzado del piso bajo. Churriguera respetó la composición del conjunto, y solamente añadió delante del ático, correspondiéndose con las columnas, altos pedestales con estatuas, entre los cuales corre una balaustrada de gran efecto. La gran ventana rectangular recibió una rica guarnición barroca, y sobre ella hay un escudo de armas sostenido por genios, que sube hasta por encima de la cornisa. Las superficies laterales están adornadas también con escudos de armas, en lugar de los nichos usuales; y las



108. COLEGIO DE JESUÍTAS DE SALAMANCA: PATIO



bolas de coronación, características del estilo herreriano, están aquí sustituidas por formas más libres. La severidad basilical del proyecto primitivo la evitó Churriguera por medio de salientes laterales en forma de volutas. Este proyecto fue modificado en la ejecución, hasta el punto que la gran ventana principal

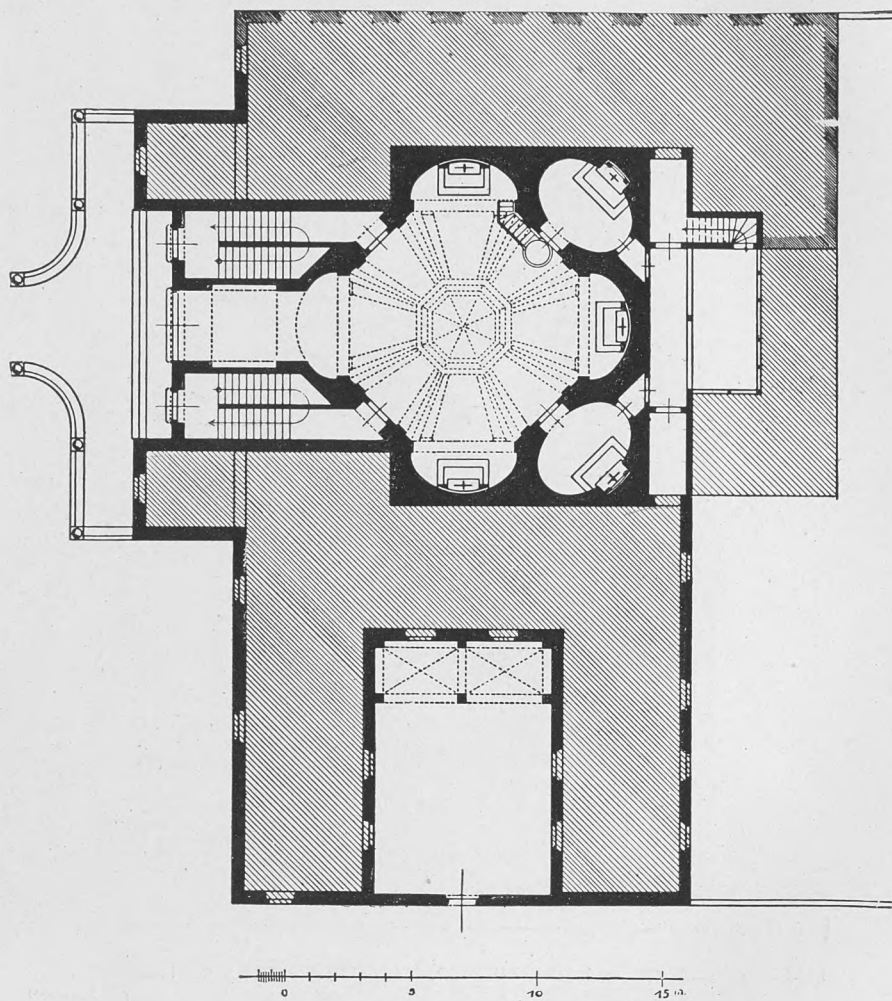


109. CATEDRAL DE VALLADOLID

(Lacoste)

se elevó hasta la parte inferior de la cornisa, y en el eje central se añadió un segundo ático; el gran escudo de armas sobre la ventana principal se colocó por esta causa en el tímpano del frontón triangular. También se quebraron las tranquilas cornisas primitivas sobre las pilastras o cadenas; los escudos laterales se conservaron exactamente con sus perfiles. Los aditamentos de Churriguera se

han calificado frecuentemente como actos del vandalismo más perverso contra el proyecto de Herrera; pero es lo cierto que, por la habilísima distribución de una ornamentación bien calculada de vigorosos perfiles, y por la escala figurada de la creación de Herrera, acrecientan su efecto y en modo alguno lo perjudican.

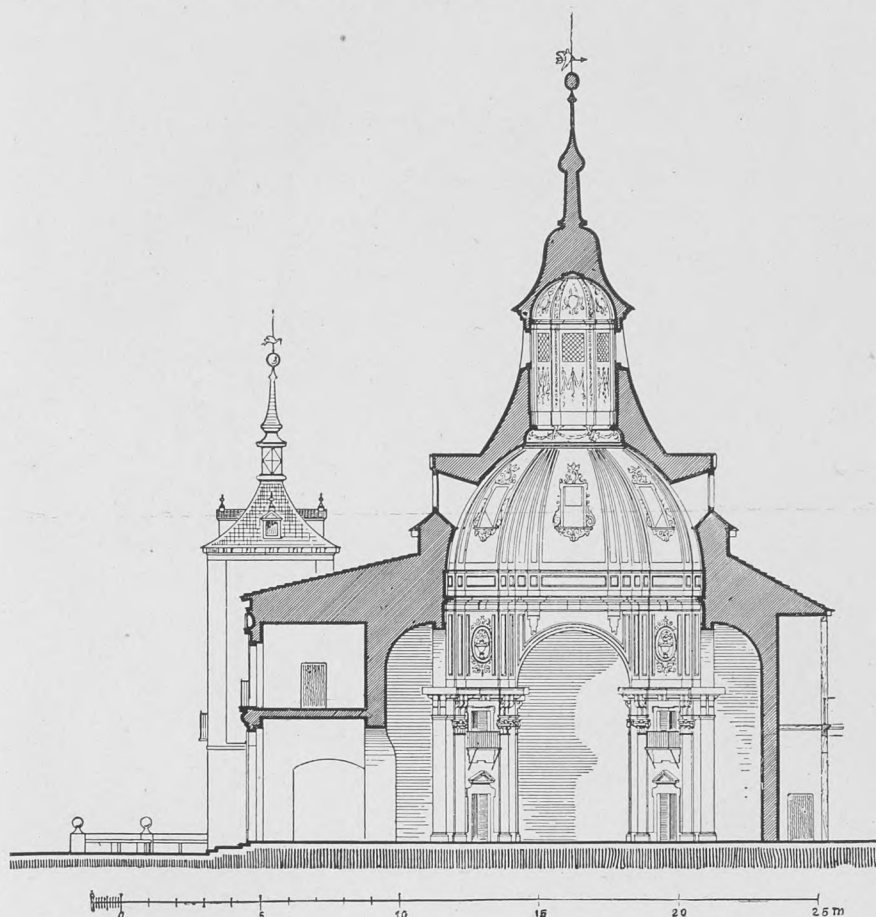


110. NUESTRA SEÑORA DEL PUERTO, MADRID: PLANTA

(O. Schubert)

102. Pedro Ribera: Trabajos de su juventud en Madrid.—Este artista sobrepujó todavía a su maestro en lo referente a la riqueza fantástica de sus creaciones y por la apariencia juguetona de sus obras, debida a sus magistrales dotes de dibujante. En el desempeño de su cargo como maestro mayor de Madrid, se le ofreció la mejor ocasión para desenvolver sus facultades en problemas fundamentales, y puesto que fue más exagerado que Churriguera, es muy expli-

cable que se hayan conservado de él todavía menos obras, en proporción, que de su maestro. De sus trabajos en Madrid sólo citaremos los más importantes: al viejo Seminario de Nobles, hoy desaparecido, construido para los jesuitas, siguió la ermita de Nuestra Señora del Puerto, a orillas del Manzanares, que fue consagrada en 10 de septiembre de 1718. El artista tuvo en cuenta la situación de la iglesia con relación a la calle, separadas por un notable desnivel, lo



111. NUESTRA SEÑORA DEL PUERTO, MADRID: CORTE LONGITUDINAL

(O. Schubert)

que hace resaltar la hábil distribución de su planta (fig. 110), la pintoresca agrupación del conjunto y la elegancia de sus líneas de contorno (fig. 111). Empleando elementos decorativos muy sencillos y reuniendo todo el adorno en las portadas, elevó esta construcción, a pesar de la modestia de sus dimensiones, a la altura de las primeras creaciones artísticas de la época (fig. 112). La reunión de la puerta y la ventana formando un todo único, es un motivo que él mismo repitió después muchas veces, con mayor magnificencia, en los palacios particulares. En 1729 erigió la tumba del fundador de esta ermita, el alcalde de Madrid Fran-



cisco Antonio Salcedo, marqués de Vadillo. La iglesia de los irlandeses, en la calle del Humilladero, carecía de importancia. La originalísima planta de la iglesia de las Escuelas Pías de San Antonio Abad, situada en la calle de Hortaleza, se compone de un rectángulo de tres ejes, cuyos dos extremos se prolongan a ambos lados formando nichos esféricos, mientras el tercer eje contiene el altar mayor. A ambos lados están las sacristías, correspondiendo a la profundidad de



112. NUESTRA SEÑORA DEL PUERTO, MADRID: VISTA GENERAL

(Lacoste)

los nichos, y en la parte anterior hay una especie de vestíbulo donde se abren las tres puertas de la iglesia.

La iglesia de Nuestra Señora de Monserrat (calle Ancha de San Bernardo), junto a la actual cárcel de mujeres, construida en 1720, tiene planta de cruz latina de tres naves con capillas a los lados, y un atrio compuesto de tres partes, que abarca todo el ancho de la iglesia (fig. 113). El exterior refleja claramente el carácter basilical del interior, y como las torres se elevan a los costados del atrio, aunque sólo una de ellas, la de la izquierda, está terminada, la fachada

presenta la apariencia de una iglesia de cinco naves. Las torres representan un perfeccionamiento con relación al resto de la fachada, cuyo detalle, con toda riqueza, se mueve todavía dentro del marco usual, y muestra en el perfilado de las cornisas una cierta severidad.

De la misma época procede el cuartel de los Guardias de Corps, gigantesca construcción rectangular de 226 metros a 227 metros de longitud, y 81 metros a 86 metros de ancho, agrupada alrededor de tres patios rectangulares. En el centro del monótono frente principal se destaca una grandiosa portada flan-



113. IGLESIA DE LOS BENEDICTINOS DE MONSERRAT DE MADRID

(Lacoste)

queada por pilastras rústicas con fajas almohadilladas, con árboles o mástiles y emblemas militares. Sobre la puerta campea la inscripción, grabada en una gran lápida: «Reinando Felipe V». Esta obra es un trabajo bastante rudo y poco hábil, que presenta un chocante contraste con las demás creaciones de Ribera.

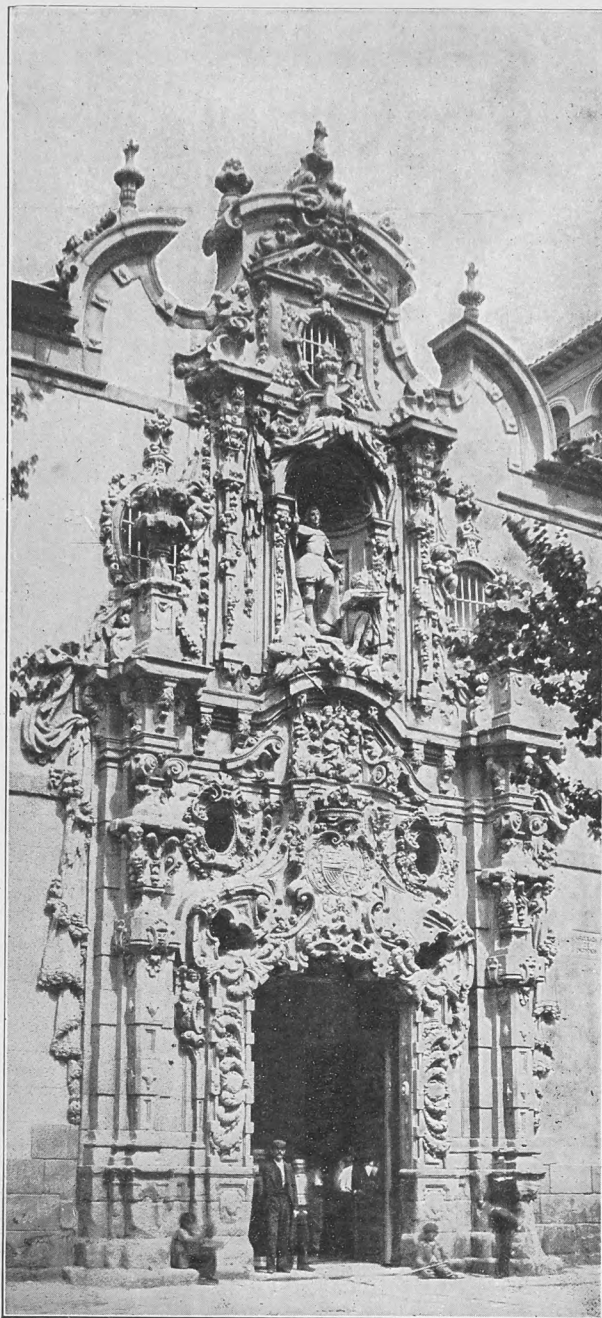
103. El punto culminante de la obra artística de Ribera.—Todo el refinamiento y maestría de su arte pudo desarrollarlo Pedro Ribera en la ocasión que se le presentó en la fachada del Hospicio Provincial (fig. 114), que había sido fundado en 1688. El actual edificio se elevó desde 1722 a 1799, y Ribera construyó el frente y las dos alas. Las ventanas de la fachada están provistas de una guarnición o recuadro almohadillado, tanto en el piso bajo como en el

principal, y todo el adorno está concentrado en la portada, que sobresale por encima de la cornisa a modo de retablo o gigantesca agrupación escultural. Esta magnífica decoración es de una imponente grandiosidad teatral, de una destreza excepcional y una ingeniosidad deslumbradora en la composición; de una seguridad en la forma de los detalles y en la ejecución, que puede considerarse, con justicia, como el punto más alto del desarrollo artístico de Ribera.

104. Palacios, teatros, etc., de Ribera.—La reunión de la portada con la ventana colocada sobre ella, formando un solo motivo ornamental, es una cuerda que ya había pulsado el artista en la ermita de Nuestra Señora del Puerto. Con

mucha mayor magnificencia ejecutó el mismo tema en algunos palacios de Madrid, tales como el del marqués de Malpica, el de Miraflores (fig. 115), el de la condesa de Torre-Hermosa, los de los duques de Montellano y de los Arcos, el de Fernando Verdes Montenegro, y en la portada de la casa del conde de Oñate en la calle Mayor, edificada en el siglo XVI. En Batuecas construyó un gran palacio para el duque de Alba. En todos estos palacios de ciudad trató el frente con sencillez; en medio de un liso muro de ladrillo se destacan los sillares de granito, que forman las guarniciones de los huecos provistos de balcones de hierro, a la altura de la cornisa que corre a lo largo de todo el frente, interrumpida solamente por el eje de la entrada principal, con una portada de extraordinaria riqueza, que llega hasta la cornisa. Las guarniciones de las puertas y ventanas están profundamente recortadas y fuertemente quebradas o curvadas. Una segunda guarnición, más plástica, envuelve a la primera, y reúne la puerta y la ventana, formando un conjunto único. Para las portadas, cornisas y almohadillados de las ventanas, empleó Ribera el granito, pobre en cuarzo, de las canteras de Toledo y Villalba.

Mencionaremos también el teatro de la Cruz, construido en 1737, y el del Buen Retiro. La famosa verja de San Luis, no existe ya.



114. HOSPICIO PROVINCIAL DE MADRID

(Lacoste)



105. Surtidores, fuentes y obras de ingeniería de Ribera.—Ribera halló un campo apropiado para desenvolver su actividad como proyectista, en primer lugar, en las fuentes de Madrid, y precisamente en este género de arquitectura



115. PORTADA DEL PALACIO DEL MARQUES DE MIRAFLORES, MADRID

distribución de los adornos. Esta fuente monumental se levantó en el lugar que ocupó en otro tiempo la Puerta de la Plaza (Puerta del Sol), que había sido construída en 1520, lo mismo que el foso que rodeaba el Hospital del Buen Suceso, para proteger a Madrid de las acometidas de los bandoleros que merodeaban en

fue donde en todas las épocas la fantasía de los artistas pudo desenvolverse con más libertad que en los proyectos de edificios destinados para un fin práctico; pero mientras que, por ejemplo, las numerosas fuentes del parque de Aranjuez son, en su mayoría, creaciones más plásticas que arquitectónicas, influídas claramente por el espíritu italiano, por el contrario, en las fuentes de Madrid, por desgracia desaparecidas, prevaleció la razón arquitectónica sobre la escultórica. Citaremos, entre otras, las fuentes de la plaza de Santo Domingo, la situada delante de la Cárcel de la Corte y la de la Sábada. La mayor parte de las de Madrid proceden de Florentino Rutilio Gaxi; obra suya son la de la plazuela de Pontejos y de la Provincia, la de la Puerta Cerrada, la de Moros y la de la calle de Toledo. La de Ribera, en la Puerta de Sol (fig. 116), muestra una sorprendente composición severamente arquitectónica, de forma piramidal, extraña al arte del creador del Hospicio y cuyo efecto estriba en las bien calculadas proporciones y en la discreta

sus proximidades. Al ensancharse la ciudad desapareció la puerta, y la ingeniosa obra de Ribera hubo a la vez de ceder el sitio a una farola, durante el pasado siglo. De aspecto más pintoresco que esta fuente monumental, situada en medio de una gran plaza y en el eje de seis calles, era la fuente de la pequeña plaza de Antón Martín, formada por tres delfines arrojando agua por la boca, en cuyas colas se apoyaba una construcción barroca, y, en los ángulos, niños en pie, sostenían conchas; una estatua coronaba el conjunto (1). Esta fuente, de la que sólo se conservan malos grabados, era, ciertamente, una obra de interés extraordinario;



116. FUENTE DE LA PUERTA DEL SOL, MADRID

*(Délices de l'Espagne)*

pero la acumulación en su parte superior de una gran masa, que debía ser soportada por las colas de los delfines, unido esto a la acción del tiempo, han producido la desagregación de la piedra con gran rapidez. También han desaparecido las fuentes de la Red de San Luis (2), la de la calle de San Juan, en Madrid; la de la Salud, la de la Tela, y la de las Damas, en la Florida.

Para formarse una idea de la fecundidad artística de Ribera, citaremos también otras obras que él proyectó, y que ya no existen, siendo, en primer lugar, la Puerta de San Vicente, que hubo de ceder su puesto a una obra de Sabatini, también desaparecida en la actualidad. De las fuentes y juegos acuáticos del paseo, hoy talado por completo, que unía la ermita de Nuestra Señora del

(1) N. del T.—Esta fuente se halla actualmente en el Parque del Oeste.

(2) N. del T.—Esta fuente se halla en el Retiro.

Puerto con el camino del Pardo, no se ha conservado nada; sólo los viejos plátanos dan testimonio de aquellos tiempos. En Ávila edificó Ribera la capilla de Nuestra Señora de la Portería, en Ugena otra de igual nombre y en El Pardo un cuartel para el regimiento de la Guardia.

Además de las obras de carácter puramente artístico o arquitectónico, tuvo también a su cargo la conducción de aguas. Como ingeniero hizo la carretera del Escorial y el puente de Toledo en Madrid, llamado con frecuencia puente de Guadarrama. Desde los tiempos más remotos existía un puente en este sitio, que repetidas veces había sido arrastrado en las crecidas; el que se empezó en 19 de julio de 1682, con arreglo al proyecto de Manuel del Olmo y José Arroyo, fue suspendido, desde 13 de octubre de 1685, por espacio de siete años, a causa de la mala administración de la obra, y fue destruido por la avenida de 1720, o quedó tan deteriorado, que fue preciso proceder a una nueva construcción, que quedó terminada desde 1720 a 1732, en su forma actual. El puente consta de grandes arcos de medio punto, tendidos entre robustos pilares, que, prolongados en semicírculo, proporcionan sobre ellos refugios para los viandantes. A ambos lados del arco central hay dos construcciones churriguerescas con las armas reales y las de Madrid, las estatuas de San Isidro y su esposa Santa María de la Cabeza, proyectadas por Juan Ron. La cabeza del puente está decorada por torres churriguerescas de dos pisos, mientras que por el lado de la ciudad está precedido por una plaza semicircular, adornada con dos obeliscos y seis estatuas, destinadas en otro tiempo para el Palacio Real. Grandes rampas de acceso a ambos lados sirven de enlace o intermedio, como en el de Segovia, para pasar desde el terreno natural al Puente, formando el tránsito entre la Naturaleza y el Arte. El material empleado fue granito de Guadarrama.

**106. La familia Tomé.**—Otro discípulo de Churriguera, el creador del Transparente de la Catedral de Toledo, sobrepujo a Ribera por el atrevimiento de su barroca inventiva: Narciso Tomé, que perteneció también a la Escuela Salmantina; pero mientras Ribera limitó a Madrid su radio de acción, Tomé trabajó también en Valladolid, Toledo, y finalmente en León. Nació en Toro (provincia de Zamora), y construyó, en unión de su hermano Diego Tomé, la fachada de la Universidad de Valladolid (1715) (fig. 117), pues aunque don Ventura Pérez solamente celebró como suyas las esculturas y el ornato, bien puede suponerse que Tomé hiciera también el resto de la construcción. El gran efecto que produce la vista de esta portada, con su remate puramente decorativo, sobresaliendo muy por encima de la lisa fachada, el apretado conjunto de toda la riqueza y adornos concentrados en esta parte central, el dibujo delicadamente calculado de la ornamentación, el sistema arquitectónico que domina toda la construcción en su alzado, son típicos de los discípulos de Churriguera, a quienes la disposición de la planta parecía cosa muy secundaria al lado de la arquitectura exterior (v. San Martín Pinario, en Santiago). Desde Valladolid fue Tomé a Toledo, siendo ya arquitecto conocido, y allí, en unión de su padre, Antonio Tomé, hizo los planos para el Transparente de la Catedral, recibiendo,



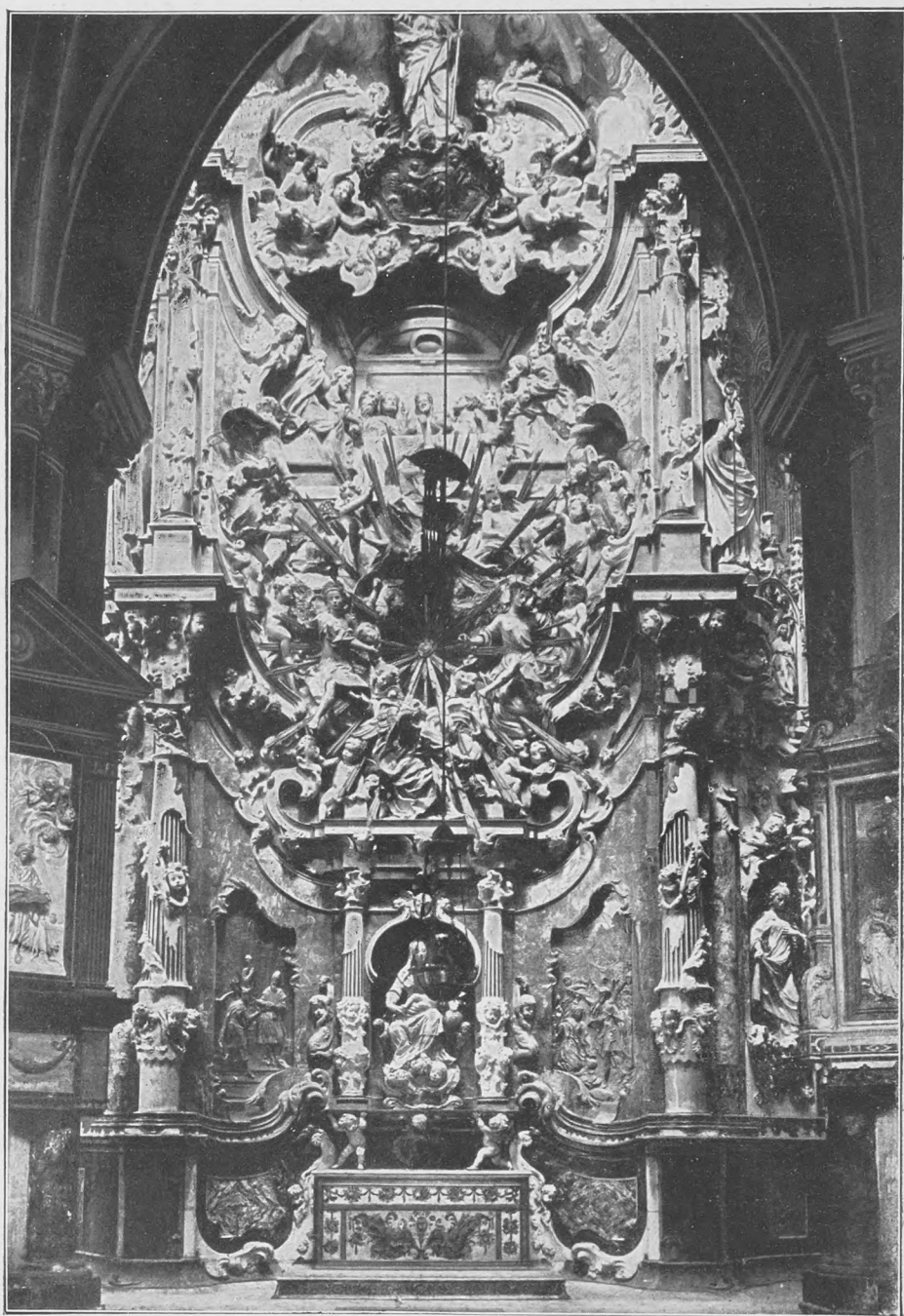
como recompensa por los dibujos, de parte del Cabildo, 6.000 reales y 2.220 más por gastos de viaje, etc. (en 27 de junio de 1721), para los dos. No se sabe si Tomé padre murió el mismo año, o si el hijo fue más simpático al Cabildo, o si lo prefirieron como más hábil; pero es lo cierto que Narciso Tomé fue nombrado, en 27 de octubre de 1721, en sustitución de Teodoro Ardemáns, que se hallaba enfermo, arquitecto de la Catedral, y después, definitivamente, primer arquitecto, confiándole a él solo la ejecución de esta obra, que concluyó en 1732 (fig. 118).



117. UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

(Lacoste)

El Transparente ocupa la parte posterior del gran retablo que da al deambulatorio o girola y recibe su nombre por la abertura que presenta el muro detrás del lugar que ocupa la custodia, por cuyo procedimiento es posible que los fieles puedan contemplarla y hacer sus devociones a la vista del Santísimo, cuando en las grandes solemnidades está expuesto, aun no estando en la nave central frente al altar mayor. La anchura del Transparente vino fijada por el lado exterior del octógono del ábside, la profundidad por la situación del gran retablo gótico que llega hasta la bóveda, y la altura por la de la girola. Para conseguir un efecto que fuera más allá de la realidad, utilizó Tomé, con igual seguridad, las tres artes hermanas: arquitectura, escultura y pintura; los dos ángulos los hizo resaltar por medio de columnas sobrepuestas, y por encima de ellas quebró



118. CATEDRAL DE TOLEDO: TRANSPARENTE

(Garzón)



119. CATEDRAL DE TOLEDO: CORTE POR EL TRANSPARENTE

(España monumental)



la cornisa vigorosamente, y desde allí, para buscar el efecto de perspectiva, la hizo bajar en línea doblemente recurvada, interrumpida en el centro por una legión de ángeles. En la parte superior, en el fondo del cuadro, donde la cornisa parece interrumpida, hay una representación de la Cena. El punto de fuga de toda la composición se mueve sobre la vertical central, de modo que la vista del observador, lo mismo que sucede en el cuadro de Tiziano «La Asunción de María», se ve solicitada hacia arriba involuntariamente (fig. 119). Tomé perforó la bóveda, y colocó aquí, lo mismo que en la del Sagrario, un alto lucernario abovedado, con grandes ventanas laterales, en cuyos derrames hay pintado un panorama en que legiones de ángeles parecen descender de lo alto, mientras que en toda la bóveda hay representada una visión de los cielos. Esta fuente abundante de luz única refuerza los efectos de sombra y contribuye muy eficazmente a exagerar el efecto de profundidad o alejamiento perspectivo que se trata de conseguir con el descenso de la cornisa. Las nubes están desgarradas y cuelgan en jirones de las columnas, dejando al descubierto, sólo en parte, la mansión celestial. La obra, en su totalidad, es un gigantesco mosaico plástico de mármoles escogidos de vivos colores, y en ella se nos presenta uno de los casos raros en que un mismo hombre, como arquitecto, escultor y pintor, acertó a reunir, con igual maestría, las tres artes bellas, formando un todo armónico, tan ingenioso en la composición y efecto del conjunto como delicadamente acabado en el trazado y la ejecución técnica de cada una de sus partes, todo lo cual acusa, de la manera más clara, el más completo éxtasis de languidez sensual de una sociedad decadente que se extravía entre delirios del más elevado refinamiento: es, en suma, la última consecuencia de un proceso cuya evolución dura muchos siglos; la espumante cresta de una ola de cultura, cuya fuerza impulsiva quedará siempre oculta a todas las investigaciones, pues al querer analizar la espuma se deshace entre los dedos. Los duros ataques dirigidos contra el Transparente, aun hasta en nuestros días, por los puristas del clasicismo, cuya erudición de escuela debió sentirse anonadada ante obra de tanto ingenio, bajo el sentimiento de su propia impotencia y de su falta de talento, son tan comprensibles como la ciega admiración y el entusiasmo sin límites con que fue recibida en su tiempo. Ya en el año de su terminación (1732) se publicó en Toledo la «Octava maravilla cantada en octavas rhimas, o sea una breve descripción del maravilloso Transparente que costosamente erigió la Iglesia primada de las Españas, compuesta por el reverendo predicador Fray Francisco Rodríguez Galán, panegírico, etc...» Esta octava maravilla del mundo, lo mismo que el coste de la obra, que ascendió a 200.000 ducados, causaron el asombro de toda España, y, como consecuencia natural, las catedrales más principales pusieron gran empeño en atraerse al celebrado artista.

El Cabildo de León decidió derribar el altar mayor de la Catedral para sustituirlo por una obra de Tomé, y se dirigió al de Toledo para que permitiese al artista ir a León a fin de estudiar el sitio y preparar los planos. El infante cardenal dio su beneplácito, y en abril de 1738 empezó Tomé la ejecución de los dibujos. Por los primeros trabajos recibió el artista 50.000 ducados, y en

6 de agosto de 1740 se colocó la primera piedra, con su inscripción correspondiente. Tomé encargó la ejecución del proyecto a su pariente Simón Tomé Gavilán o Gabilán, como maestro arquitecto que había trabajado ya en las primeras obras de Narciso Tomé. En 1730 trabajó en Salamanca y su comarca, sustituyendo viejos altares por otros nuevos de su invención o de su profesor y pariente Narciso Tomé, y más tarde trabajó en el Transparente y en la obra escultórica del altar mayor de la Catedral de León. Hizo, además, muchas esculturas para iglesias de Castilla la Vieja, tales como la Asunción de María en



120. SAN MARTÍN PINARIO, EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

la portada norte de la iglesia de Villacastín, en el año 1748, y también fue el primer profesor de D. Manuel Álvarez. En la obra de León le auxilió Vicente Saavedra, como administrador de la Fábrica. El altar de León era muy semejante al Transparente de Toledo, un capricho de la fantasía, completamente libre, no limitado por ningún canon artístico. Tomé superó en esta obra al célebre Transparente toledano (a pesar de la analogía de sus formas), por el vigor, la vida y el movimiento dramático de sus figuras representando a los discípulos que se adelantan por entre columnas *sui generis*, a través de un pórtico, hacia la mesa situada en el centro, preparada para celebrar la Cena, y donde Jesús esperaba ya sentado con dos de sus discípulos. Este altar, según todas las probabilidades de grandísima importancia, fue desmontado al restaurar la Catedral, y desgraciadamente Manuel Navarro no incluyó a la *pulcra leonina* en su colección de grabados (Madrid, 1790), de modo que nuestras noticias sólo se fundan en descripciones de viajes (Ponz, XI, 205-206). El altar se halla, dividido en varios trozos, en un convento de la ciudad.

107. Portada de San Martín Pinario, en Santiago de Compostela.—El motivo de la portada de la Universidad de Valladolid se repite en el convento de San Martín Pinario de Santiago de Compostela, con mayor efecto por su fuerza representativa teatral, aunque con más dureza y menos perfeccionado (fig. 120). La fundación del convento se remonta a la primera mitad del siglo IX; en 1487 se hizo una renovación muy amplia, abandonando las anteriores construcciones, y se erigió el actual gigantesco grupo de edificios.

El proyecto de la iglesia procede de Mateo López, hijo de un portugués emigrado, y recuerda las obras de arte del vecino reino con sus capiteles jónicos, todavía muy imperfectamente dibujados, y la plateresca fachada, terminada en 1652. En las obras de esta iglesia tomaron parte los primeros artistas de Santiago, y duraron hasta el 1740. En 1590 comenzó López, en las todavía tímidas formas del primer Renacimiento, la gran fachada principal, terminada en 1738, cuya magnífica portada, obra probablemente de uno de los dos González de Araujo, anuncia la victoria del Renacimiento. En el gran patio se trabajó desde 1638 a 1743; la escalera accesoria, con su cúpula, procede del año 1681, y la principal se construyó en 1700, según los planos de José Turmes, arquitecto del convento. Por medio de la escalinata, proyectada y ejecutada en 1772, que desciende hacia la iglesia, y que es una obra maestra del arte barroco, se hizo resaltar a la fachada de la iglesia plateresca, a pesar de las condiciones muy desfavorables del terreno, y su constructor fue el dominico Fray Manuel de los Mártires. No es posible precisar la participación que tuviera en la obra el hermano lego Plácido Caamiña (1720 a 1812), que llegó a hacerse un arquitecto en las obras del convento, trabajando bajo la dirección de los maestros, y que es a quien ordinariamente se atribuye la obra; pero se sabe, en cambio, que son suyos varios altares y algunas construcciones del interior de la iglesia y la sacristía, que terminó la iglesia de San Francisco, y que escribió un libro que no llegó a publicarse. También se le atribuye, con bastante probabilidad, la escalinata o gradería que hay delante de la portada del convento. A pesar de las épocas tan distantes en que se realizó la obra, conserva una cierta unidad. La fachada principal, empezada por Mateo López en 1590, consta de un cuerpo retrasado de cuatro pisos y dos alas de cinco, en forma de torres, que se destacan por ambos costados del cuerpo central. Entre estas alas se extiende una explanada cerrada por pequeños pilares decorativos, que viene a formar una especie de Forum. En el centro del cuerpo central retrasado está la portada (concluida en 1738), flanqueada de robustas columnas dóricas apareadas, que se lanzan a través de dos pisos y medio y que sostienen un trozo de entablamento con sus triglifos y metopas y cuyos miembros superiores se corresponden con la cornisa del edificio. Las columnas se acusan por encima de la cornisa, por medio de adornos sobrepuestos a modo de grandes obeliscos o pináculos decorativos. El eje de la portada, con su gran balcón, su ventana y su puerta, rompe la arquitectura de las columnas flanqueantes y se prolonga más arriba de la cornisa, formando a modo de gigantesco escudo de armas. Sostenidas por consolas, tres cuartos de columnas jónicas en saliente flanquean el escudo y se continúan en el frontón



curvo, quebrado en saliente e interrumpido, en cuya parte central más elevada se halla la estatua del Santo a caballo partiendo su capa con un mendigo. De efecto muy feliz es la escalinata que precede a la portada y que está dividida en tres partes, por medio de balaustradas. La ruda grandeza y el vigor de esta portada representativa, elevada muy eficazmente por la sencilla arquitectura de las cadenas que dividen el resto de la fachada, produce un efecto no igualado por otras construcciones análogas. Desde la portada se pasa en seguida, después de subir unos cuantos escalones, al gran patio (fig. 121), que se halla a la altura del primer piso de la fachada, a causa del gran desnivel que ofrece el te-



121. SAN MARTÍN EN SANTIAGO: PATIO

rreno. Los otros dos patios, por el contrario, están casi un piso más profundos. El gran patio es un cuadrado de 46,5 metros de lado, y su galería lateral tiene 5,59 metros de ancho, volviendo a repetirse el motivo grandioso y solemne de la portada, anteponiendo a los pilares de los seis ejes de cada lado robustas columnas (dos tercios) dóricas, sobre altos basamentos, que sostienen un entablamento interrumpido y que se acusan por encima del ático por medio de pináculos. Entre estos basamentos están los grandes huecos de medio punto, cuyas impostas de arranque se continúan detrás de las columnas, lo mismo que las de separación de los pisos. El arquitrabe y friso del entablamento se ha suprimido en estas partes retrasadas, y sólo la cornisa superior corre en todo el contorno. El espacio entre la cornisa y la imposta lo ocupan un gran balcón rectangular

con guarniciones laterales y encima una ventana oval alargada en sentido horizontal. Esta arquitectura de grandes trazos y sin adornos, animada por vigorosas sombras, presta al patio un sello de solemne severidad. Por un lado asoma el frontón y por el otro sobresale la iglesia.

**108. Portada del palacio de San Telmo y el churriguerismo en Sevilla.—**

El motivo de la portada, con su remate puramente decorativo sobresaliendo mucho por encima de la fachada, experimentó un perfeccionamiento, en armonía con su destino, en la construcción del palacio de San Telmo, en Sevilla (fig. 122), debido a Figueroa. El viejo edificio del colegio-seminario, fundado en 1681, para la Universidad de navegantes, que ya en 1526 intentó crear Fernando Colón para la educación científica del personal de la marina mercante y la de guerra, y que pasó luego a ser propiedad del duque de Montpensier, se comenzó, en 10 de marzo de 1682, por Antonio Rodríguez y fue concluido en 17 de junio de 1734. Para elevar la grandeza representativa de este edificio habían hecho varios proyectos, a partir de 1725, el maestro de construcciones de la ciudad de Sevilla, Leonardo de Figueroa, y más tarde su hijo Matías, bajo su dirección. Desde 1775 a 1796 se llevaron a vías de ejecución los planos de la portada, de las torres piramidales del patio y de la escalera, siendo el arquitecto constructor Antonio Matías de Figueroa, nieto de Leonardo. El perfeccionamiento aquí introducido en el motivo de la portada, consiste en que el remate independiente que la corona contiene un hueco de medio punto en su parte central, donde está colocada la estatua del Santo, que se proyecta sobre el cielo azul de Sevilla. La falsedad de esta disposición la hizo desaparecer Figueroa por medio de la expresión de las formas decorativas. La composición del conjunto no tiene nada de la grandiosidad del edificio compostelano, pues aquí cada piso está adornado independientemente con columnas dispuestas en el orden usual, estando la dirección horizontal tan vigorosamente acentuada por medio de las cornisas y de las estatuas del piso principal, que equilibra el desarrollo en sentido vertical de todo el conjunto. El rico adorno de la portada principal, con el balcón en ella comprendido, la triple guarnición genuinamente barroca de los huecos de los balcones, la animación ornamental de las superficies y el tratamiento de las columnas, como si fueran de material metálico, son los caracteres distintivos del churriguerismo sevillano. Esta portada forma un vivo contraste con el resto de la arquitectura, mucho más sencilla, del viejo palacio; la escalera principal es de dos tramos y está cubierta por una cúpula, coronada por elíptica linterna, construida sobre una planta rectangular, en el año 1796. La planta general del edificio ha sido desfigurada malamente en el curso de las sucesivas transformaciones que, por desgracia, ha sufrido el palacio. Su magnífica dotación interior fue vendida por el Capítulo en pública subasta.

Las formas de la arquitectura de todo el edificio tienen su origen, indudablemente, en las del palacio arzobispal de Sevilla, comenzado en 1664 y adornado después con una rica portada, por Lorenzo Fernández (1697-1704). En la sencilla arquitectura de pilastras y en los lisos recuadros de las ventanas de granito

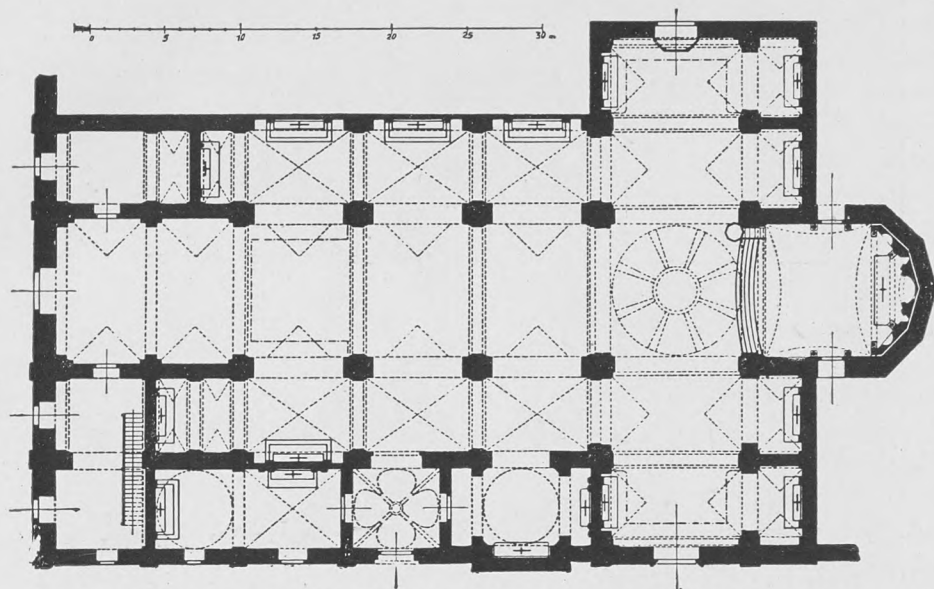


122. SAN TELMO, EN SEVILLA: PORTADA PRINCIPAL

(Uhde)



con los entrepaños de ladrillo, se percibe todavía el espíritu que predomina en la Lonja, mientras que los recuadros o guarniciones de las ventanas, con sus orejetas salientes en los ángulos y las placas colgantes arriba en la cornisa, muestran una tendencia hacia el origen de estos motivos en la segunda mitad del siglo XVII. Fernández conservó la sencilla arquitectura primitiva y la animó por medio de una portada cubierta de ornamentación, y en cuanto a las dimensiones en sentido de la altura, se atuvo a las fijadas anteriormente, aunque sin tener en cuenta la gran cornisa que él interrumpió con sus construcciones decorativas sobrepuestas. La obra acusa, en verdad, el gusto por la riqueza orna-



123. IGLESIA DEL CONVENTO DE DOMINICOS DE SAN PABLO, SANTA MARÍA MAGDALENA

(O. Schubert)

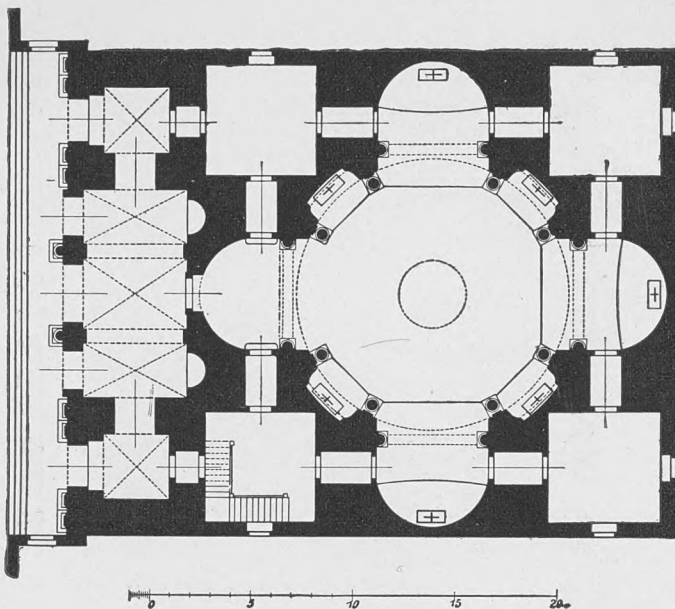
mental, pero no gran destreza y valentía, ni siquiera una hábil adaptación al organismo constructivo existente. Antes que Lorenzo Fernández fuese comisionado con este encargo, ya se había hecho un nombre terminando el Sagrario, en 1662.

El monumento más grande y magnífico de esta época en Sevilla, es el convento de Franciscanos, construido hacia el 1650 y destruido primeramente en 1813 y más tarde en 1841, que ya no existe en la actualidad. Merece particular mención la escalera principal, construida por Francisco Manuel Ramos, desde el 1691 al 1697, entre los dos patios, y sostenida por 20 columnas toscanas de jaspe, apareadas (1). Tantas veces como el superior de la Orden visitó este convento, se cuenta que hizo su entrada con gran pompa, que armonizaba con esta majestuosa construcción, donde, además de los aposentos para más de 300 religiosos, de los cuales 250 eran sacerdotes, y un número igual para el ser-

(1) N. del A.—F. M. Ramos nació en Viana de Camiña (Portugal) y murió el 6 de agosto de 1713.

vicio, había amplios departamentos para huéspedes. Los datos numéricos que figuran a continuación dan la idea de las dimensiones del conjunto: 16 grandes patios y otros varios pequeños, con un total de 24 fuentes; 16 dormitorios, además del noviciado, y una infinidad de departamentos especiales. En el refectorio podían sentarse 350 comensales y solamente el noviciado era un edificio con tres patios, oratorio, grandes salas y dormitorio para 100 hermanos de la Orden.

La iglesia del convento de Dominicos de San Pablo, en Sevilla, hoy Santa María Magdalena, construida desde 1691 a 1708 por Miguel de Figueroa, perteneciente a la familia que trabajó en San Telmo, muestra todavía la conocida disposición de las iglesias para las Órdenes mendicantes (fig. 123): una basílica de tres naves, con largo transepto, y en cuyos muros se abren dos pares de capillas, a ambos lados del altar mayor, que es bastante profundo y está limitado por tres lados de un exágono regular. Tanto estas capillas como las laterales, están cerradas por muros rectos; el coro para los clérigos está frente al altar mayor en los dos primeros tramos de la nave central de cinco ejes y bajo el coro de los cantores. El edificio primitivo, erigido por Fernando III, desde



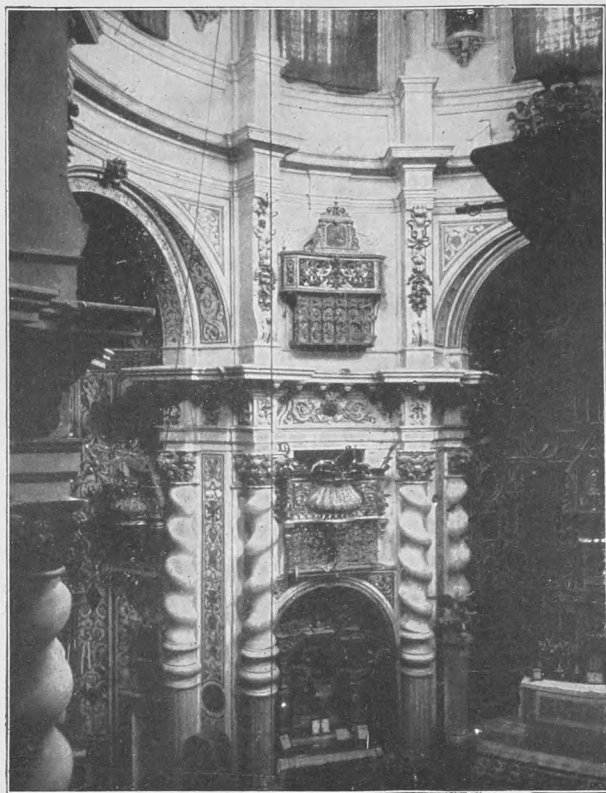
124 IGLESIA DE LOS JESUITAS DE SAN LUIS, DE SEVILLA:  
PLANTA  
(O. Schubert)

1248 a 1249, se incendió en 1353, y en 1370 fue sustituido por una nueva construcción, que quedó destruida en 1504 por un terremoto; se levantó una nueva iglesia, grande y magnífica, con ricos artesonados, y cuando se quiso sustituirlos por una bóveda, se hundió el templo el primer domingo de Adviento de 1691. Figueroa conservó los muros de cerramiento de esta iglesia, comenzada en 1608, modificando solamente el interior, hasta el 22 de octubre de 1724. A la iglesia se adosan el convento con sus accesorios y el gran patio cuadrado; los muros, pilastras y pilares del interior fueron muy hábilmente pintados al fresco por Lucas de Valdés, Clemente de Torres, Alonso Miguel de Tovar y Bernardo Germán, completando la decoración interior una infinidad de altares churriguerescos ricamente ornamentados, estatuas y cuadros de Zurbarán, Torrigliano, Herrera, Roldán y Montañés. Ofrecen un interés muy particular las archivoltas de los arcos de medio punto, en forma de tranquilas líneas onduladas, así como la

cornisa de la cúpula, que se va transformando, partiendo del círculo, hasta llegar a las mismas líneas onduladas; motivos que se presentan aquí por vez primera en la forma indicada. De una belleza muy característica es la linterna de la cúpula, que termina en una corona. En el frente principal se elevan altas espadañas, sin terminar, adornadas, lo mismo que el pátio, con columnas de ladrillo, lisas en la parte inferior, hasta un tercio de su altura, y el resto salomónicas, o bien con pilastras. Las incrustaciones de materiales barnizados,

coloreados de vivos tonos, son una herencia de los tiempos de la dominación musulmana (v. Santa María Magdalena, en Granada).

Miguel de Figueroa construyó también, hasta el 1731, sin las trabas que imponía la alta inspección ejercida por el dominico Barrera, la iglesia del Noviciado de Jesuítas o convento de San Luis, en Sevilla fundado en 1609, en casa de los duques de Medinaceli (fig. 124); el colegio fue concluido por José Torrecilla, en 1765. La iglesia es de gran altura, de planta circular, con cúpula, y en ella hay, análogamente a Santa Inés de Roma, y a Santa María de las Gracias, en Milán, cuatro nichos en los ejes principales; en los demás, pequeños nichos-altares, y sobre ellos, como en Loyola,



125. SAN LUIS, DE SEVILLA: INTERIOR DE LA IGLESIA

tribunas con balcones. Desde los nichos (fig. 125) hay pasillos que conducen a los departamentos accesorios que ocupan los ángulos, como sacristías y escaleras para las tribunas. Delante de la iglesia hay un pórtico de tres ejes, con torres a los costados, de tal modo que toda la construcción queda, en planta, inscrita en un rectángulo. Columnas lisas en el tercio inferior y salomónicas en el resto, antepuestas a los pilares, imprimen un carácter especial a la sala (v. el frontón de San Pablo) y se prolongan a modo de pilastras, que sostienen por encima de la cornisa las columnas corintias ricamente acanaladas que dividen el tambor adornado con estatuas. La perspectiva arquitectónica que representan los frescos de la cúpula continúa la misma estructura y la prolonga hasta la linterna. La iglesia recibe luz



por la linterna y por ocho grandes ventanas rectangulares, abiertas en el tambor. El nicho situado frente al altar mayor contiene una tribuna, que se extiende hasta por encima del atrio. Con arreglo a los estatutos de la Orden, esta iglesia jesuítica



126. SAN LUIS, DE SEVILLA: VISTA GENERAL DEL EXTERIOR

carece de órgano, y los demás nichos que no están ocupados por altares están cubiertos por completo de ornamentos. El exterior está, lo mismo que el interior, exornado con la mayor riqueza, mostrando la arquitectura de esta obra, grandiosa ciertamente por la composición del conjunto, la misma acumulación de

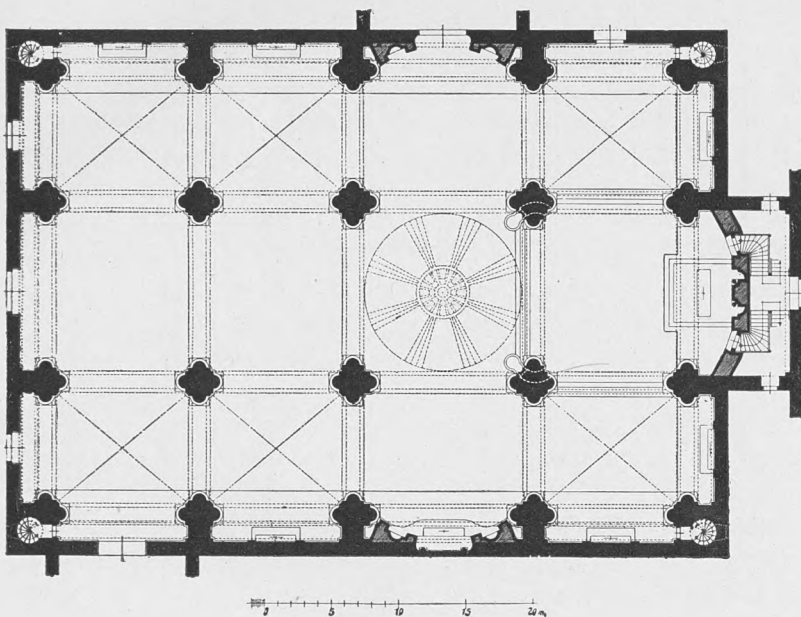
detalle en que se pierde su exuberante ornamentación del exterior (fig. 126). En ella trabajó Figueroa con libertad completa, dejando rienda suelta a su sentido ornamental, sin estar sometido a ninguna inspección superior, y así pudo manifestar su originalísima personalidad, su Yo, completo, artístico.

109. El punto culminante del churriguerismo en Sevilla.—De un aspecto mucho más grandioso que la iglesia últimamente descrita es la del Salvador, en Sevilla (fig. 127). La disposición de la mezquita que primitivamente se encontraba en este sitio, se percibe todavía en la planta del conjunto, en los patios laterales, en muchos capiteles, romanos en su origen, y en algunos restos de la primitiva construcción empleados en la nueva fábrica. En los trabajos de cimentación para la obra nueva se pudieron apreciar tres clases de fábrica, correspondientes a los tiempos de Tiberio, de Teodosio el Grande y de los árabes. La mezquita fue derruída en 1670 a 1671, para dejar sitio a la nueva construcción cristiana. La elección de Esteban García, que había estado encargado de los trabajos de demolición, para elaborar el proyecto y construir el nuevo edificio, se vio bien pronto que había sido equivocada. No se sabe si el Capítulo de la Catedral de Jaén accedió al ruego que se le dirigió desde Sevilla, con fecha de 3 de octubre de 1671, para que enviase planos y alzados detallados de la misma; pero lo que se puede precisar es que E. García puso la primera piedra el 1 de diciembre de 1674, que en 21 de octubre de 1678 se hundió esta nueva construcción, y que, en 29 de octubre del mismo año, se nombró a Pedro Romero sucesor de García. Dos días antes ya había decidido el Capítulo solicitar el parecer de las primeras autoridades del Reino en materia de construcción.

Pedro Roldán (1624 a 1700), el último de los discípulos de Alonso Cano, figuró entre los primeros escultores sevillanos, a pesar del exagerado movimiento de sus figuras, debido a la grandiosa concepción, llena de animación y de vida en sus estatuas, pintadas con el más crudo realismo por Juan de Valdés Leal. Como arquitecto, Roldán atrajo hacia sí todas las miradas con la construcción de la iglesia, de planta oval y de gran efecto, del colegio de las Becas en Sevilla, concluida en 1710, perteneciente en otro tiempo a los jesuitas y después al Tribunal de la Inquisición. Más tarde fue enviado a Jaén, para, en unión del maestro de la Catedral, Eufasio López de Rojas, dictaminar acerca de las cuestiones técnicas relacionadas con la obra, como cimientos, espesor de los muros, etc., y, una vez aprobados el informe y los planos de López de Rojas, por una comisión de arquitectos, se decretó la ejecución, en 12 de enero de 1680.

Para calmar las impaciencias del pueblo, con cuyas limosnas debía edificarse la iglesia, se convocó al maestro de la Catedral de Granada llamado José Granados (en 16 de octubre de 1682), para decidir si los pilares se habían de construir de piedra o de ladrillo; Granados vino a Sevilla, donde permaneció el mes de noviembre y parte de diciembre, e hizo nuevos planos con descripciones precisas y detalladas, a base de cuidadosas investigaciones, con arreglo a los cuales se construyó la iglesia, confiándose la ejecución a Francisco Gómez Sep-tier, como maestro mayor. En 1694 escribió Alonso González un folleto, que

llamó mucho la atención, en que trataba de demostrar que se debía hundir también esta segunda construcción; pero los informes de los más distinguidos arquitectos probaron que la obra estaba ejecutada con arreglo a las prácticas de la construcción sancionadas por la experiencia y sin variación alguna con relación a los planos del ya entonces difunto Granados. Muerto Francisco Gómez Septier en Carmona, donde había construido una iglesia, le sucedió el célebre constructor de la fachada San Telmo, Leonardo de Figueroa, quien cerró la cúpula y terminó las bóvedas de fábrica de piedra en el intradós y ladrillo en el trasdós, a causa del precio más elevado de aquélla y del peso, de acuerdo con

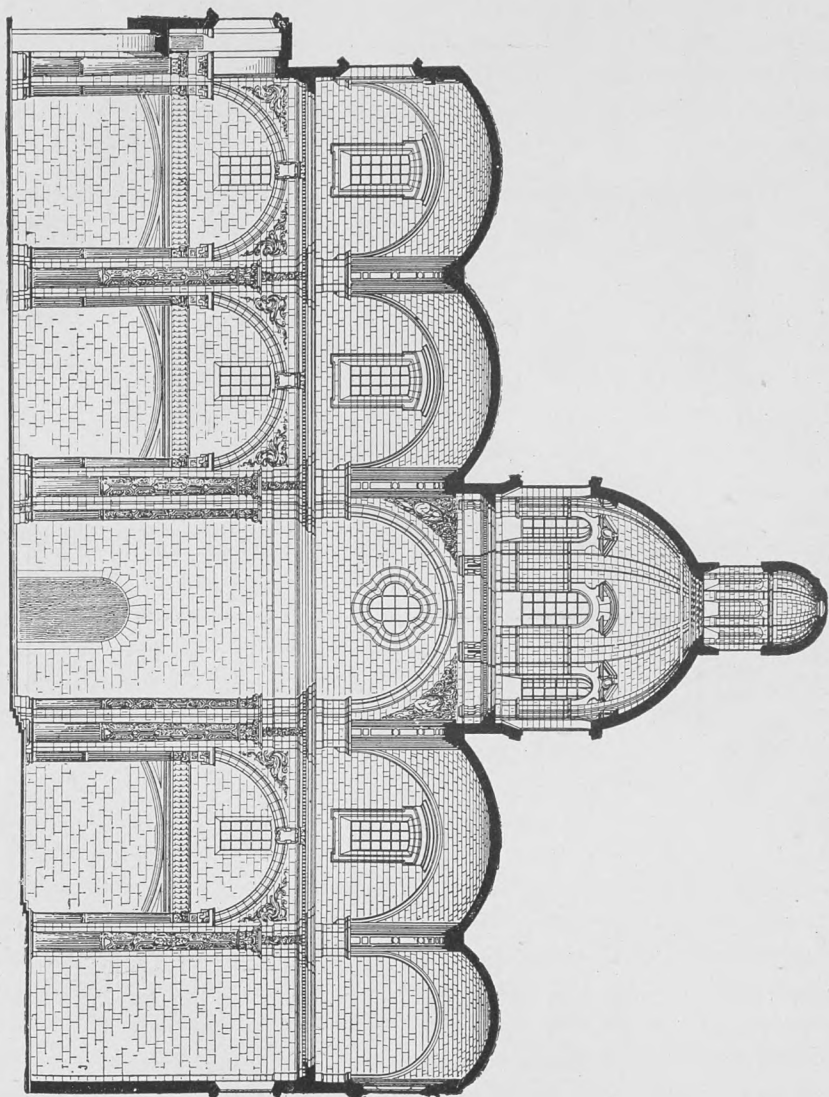


127. IGLESIA DEL SALVADOR EN SEVILLA

(O. Schubert)

un decreto del Capítulo, fecha 9 de diciembre de 1702; pero el artista no logró ver terminada su obra, pues el arzobispo, en 5 de agosto de 1711, encargó la construcción a su arquitecto diocesano Diego Díaz. La iglesia fue consagrada en 26 de febrero de 1712 (fig. 128); la planta y alzado proceden de Granados, mientras que se atribuye a Septier y a Figueroa la no menos ingeniosa expresión de las distintas partes, así como el adorno y la composición. Es una basílica de salón, de tres naves, con alta cúpula en el crucero; los contrafuertes están en el interior, y entre ellos se tienden tribunas constituyendo como un paso, a modo de triforio, de manera que se forman debajo nichos adintelados con altares. La planta y el alzado pueden verse en los grabados 127 y 128; el tabernáculo del altar, que llega hasta el techo, se ha suprimido a favor de la claridad del dibujo. En esta disposición ha encontrado su expresión ideal, libre de la imitación de los modelos italianos, la iglesia jesuítica parroquial y de predicación, derivada



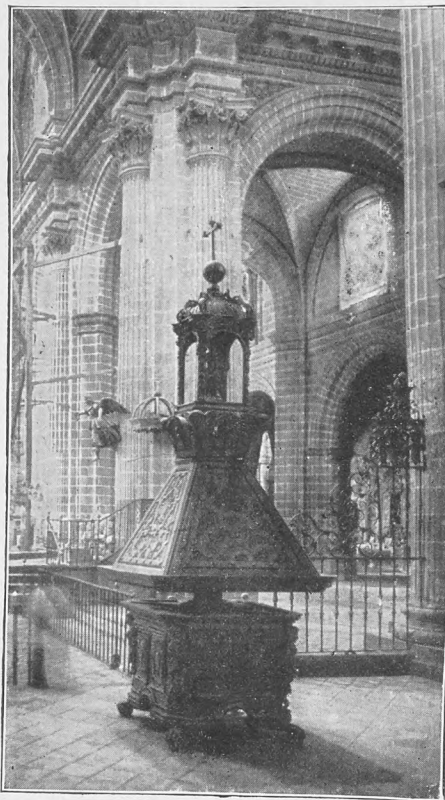


128. SAN SALVADOR, DE SEVILLA: CORTE LONGITUDINAL

(O. Schubert)

del salón de juntas mahometano, satisfaciendo al mismo tiempo las exigencias generales del culto católico y las de una iglesia procesional. Adosadas a los pilares hay medias columnas que se corresponden con los arcos fajones que soportan las bóvedas de la nave central y del crucero, o bien las bóvedas de las naves laterales. Mientras que las columnas más pequeñas que miran a las naves laterales están simplemente acanaladas, las grandes columnas de la nave central son, en el tercio inferior, acanaladas, y en el resto están adornadas análogamente a las columnas del palacio de San Telmo. Toda la ornamentación, como asimismo los perfiles, son de gran delicadeza y de animación extraordinaria, contribuyendo en gran parte al rico efecto del conjunto, ya que no a la hermosa impresión de esta acabada creación barroca. En todo esto, como en la reunión del tambor y de la cúpula, formando un todo armónico, de efecto único, se manifiesta el inagotable talento (fantasía) del artista.

Sobre el modelo de esta iglesia sevillana se formó probablemente el plan (aunque fue realizado con menos ingenio), de la Colegiata de Jerez de la Frontera, comenzada por Torcuato Cayón de la Vega, en 1695 (fig. 129): es de planta basilical de tres naves, inscritas en un rectángulo, con capillas laterales, alta cúpula en el crucero, y más tarde se añadieron en todo el ancho de la iglesia grandes sacristías. La construcción, aquí, es todavía gótica. También recuerda el estilo gótico, o bien el plateresco, el perfilado de los arcos de medio punto que dan a las capillas laterales y a las naves. La cornisa está, tanto aquí como en el Salvador, formada de tres partes solamente por encima de los pilares, y en lo demás se manifiesta en el tratamiento de los detalles, en la forma de los pilares y de la cornisa, en la ornamentación de las pechinas, en las ventanas, etc., una marcada analogía. La cubierta la forman bóvedas de crucería ricamente ornamentadas. Al interior rompen la monotonía de las superficies las juntas blancas de los sillares; y al exterior se acusa claramente el sistema constructivo interior. Delante de la fachada principal hay grandes terrazas y escalinatas. La mezcla, fundamental para todo el churriguerismo, del espíritu plateresco y vignelesco, condujo en Jerez a una solución formal, todavía más característica que en la fachada de San Martín, adosada a una construcción gótica de tres naves.



129. LA COLEGIATA DE JEREZ DE LA FRONTERA: INTERIOR

El altar mayor del Salvador, en Sevilla (fig. 130), construido en jaspe negro y de color, con rico templete de cedro dorado y de ciprés, con chapeado de plata repujada, estuvo en un principio entre el coro y el crucero. En 15 de octubre de 1770 se encargó al escultor portugués Cayetano Acosta de hacer el actual altar mayor, que debía alcanzar hasta el techo, sin limitación alguna de medios, que dos sevillanos proporcionaban generosamente, y además el altar del crucero del lado de la epístola. Acosta trasladó el coro, según el modelo de las catedrales españolas, delante de la entrada principal, enfrente del altar mayor, de modo que éste sólo queda libre a las miradas del público en dirección diagonal. Este artista había probado antes su talento en la construcción de la portada del lado del Evangelio en el crucero, que forma digna entrada para el Sagrario. Estos altares son justamente célebres, aunque fueron por mucho tiempo censurados como documentos completamente geniales de una maestría refinadísima, según el gusto de Churriguera, que pueden figurar dignamente al lado del Transparente de Tomé, del altar mayor (obra de Salvador García) de la grandiosa basílica gótica de Santa María del Mar en Barcelona, del altar mayor del Sagrario en la Catedral de Sevilla, del de la iglesia parroquial de San Lesmes en Burgos y del de San Martín Pinario en Santiago. Todas las pinturas de las capillas-altares de la iglesia que nos ocupa proceden de Juan Espinel; el Cristo en la Cruz es de Montañés, y la Virgen de las Aguas es del tiempo de Fernando III.

El mismo estilo que los altares de Acosta y la misma exuberante riqueza de valiosos materiales muestra también la capilla del Sagrario, accesible por el brazo izquierdo del crucero. La fachada principal de San Salvador, que da a la plaza del mismo nombre, está dividida por pilastras apareadas, en armonía con el interior; sin embargo, las formas del Renacimiento y el remate barroco que sobresale un poco de la fachada hacen pensar que ésta sea de época posterior. Así constituye esta iglesia, con su ingeniosa ejecución, deslumbradora en todas sus partes, la elocuente expresión de lo que el churriguerismo podía dar de sí en Sevilla (v. iglesia de los Jesuitas).

No se puede precisar hasta qué punto pudiera servir a Acosta de modelo el tabernáculo del altar mayor del Sagrario de la Catedral de Sevilla, que terminó Jerónimo Barbás, escultor y arquitecto de las cercanías de Cádiz (6 de diciembre de 1709), pues este altar churrigueresco fue destruido en 1824 por el clasicista Silvestre Pérez, y sustituido por el actual, que procede de la capilla de los Vizcaínos del ex convento de San Francisco. El furor purista de los entendidos de aquel tiempo en materia de arte, se dirigió precisamente contra esta famosa obra, que costó 1.277.390 reales, y esto prueba que era una de las producciones más características, un modelo notable para la viviente generación de artistas. Hablando de su mérito, dice Bermúdez: «El tamaño es grandísimo, y el adorno de que está cargado, incomprensible. Sin sujeción a ninguna regla de arquitectura, la imaginación del autor obró a su libertad y según su mal gusto.» Las figuras barrocas de Cornejo armonizaban con la tranquilidad que respiraba toda la composición. G. Barbás se había ya antes atraído la atención pública por el atrevimiento de su talento imaginativo como pintor de decoraciones para el Buen Retiro.



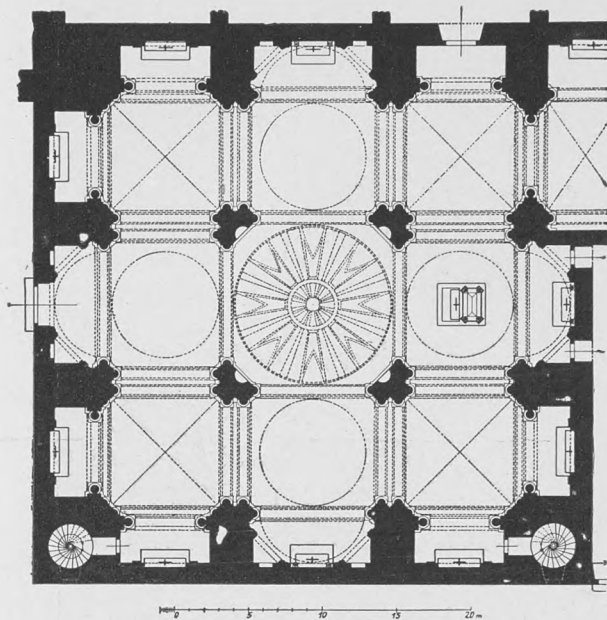
110. Otros representantes de la Escuela.—Mencionaremos solamente a Sebastián Recuesta, el creador de la iglesia de minoristas de Sevilla, construída



130. EL SALVADOR, DE SEVILLA: ALTAR MAYOR

en 1655, y Francisco García Dardero, que proyectó, en 1688, el atrevido tabernáculo del altar en la iglesia conventual de Uclés. El Hospital de San Agustín de Osma lo construyeron, en 1699, Ignacio Moncalcán y Pedro Portelo; de

José de Arroyo procede la rica fachada barroca de la Catedral de Cuenca, y en 1663 fue llamado para construir allí mismo la Lonja. Desde 1664 a 1669 dirigió la construcción de los dos edificios, que continuó desde esta última fecha Luis de Ariaga, y también tomó parte en el arreglo de la cimentación del puente de Toledo en Madrid (1682). Finalmente, en 1693 trabajó, en unión con Gaspar Roma, en la nivelación de una parte del canal del Jarama en Aranjuez. En 1670, José Sopeña substituyó, conforme lo había predicho el cardenal Cisneros, el primitivo patio de la Universidad de Alcalá de Henares (v. n.º 14) por el actual de mármol, con dos cuerpos dóricos y el tercero jónico. Francisco Artiga, creador de la Universidad de Huesca, que él mismo adornó con pinturas al fresco,



131. EL SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE GRANADA:  
PLANTA

(O. Schubert)

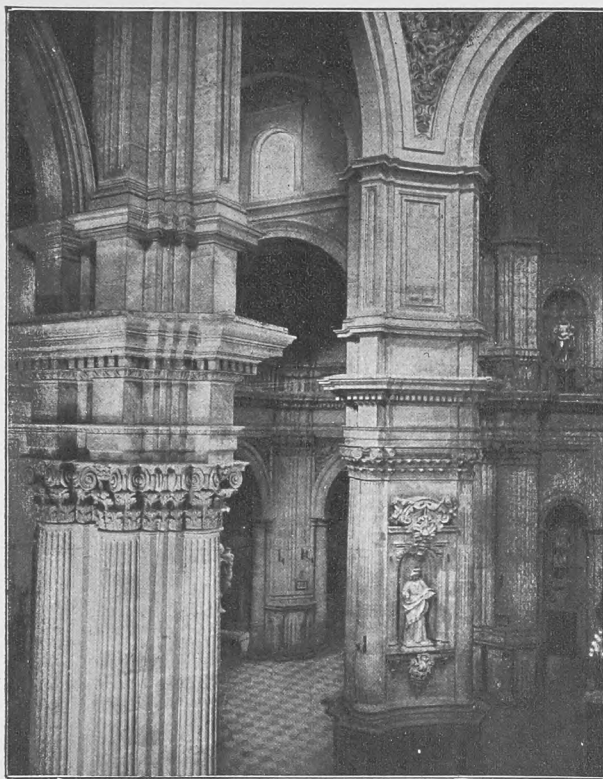
prestó un gran servicio a la fertilidad de los campos de esta provincia aragonesa con la construcción de un gran pantano. Vivió en Huesca desde el 1700 al 1711, año en que murió. Por la originalidad de la planta y del alzado se distingue su proyecto para un edificio octogonal, destinado para Universidad, que unido a un memorial presentó el autor a la ciudad. En los ángulos se elevan, desde el suelo hasta la cornisa, cadenas a modo de pilastras, entre las que corren a todo lo largo dos órdenes, cada uno de ocho columnas, que sostienen un frontón triangular. Sobre los tres ejes centrales se halla un balcón a la altura del piso

superior. El acceso a las distintas aulas se verifica por la galería de arcadas que rodea el patio. Como pintor no se elevó Artigas, a pesar del buen colorido de sus cuadros, sobre el término medio de los artistas académicos de su tiempo, y lo mismo puede decirse con respecto a los grabados en cobre para un libro de su compatriota Lastanosa, publicado en 1681. En la comedia titulada *Blasones de Aragón en la conquista de Huesca y batalla de Alcoraz*, así como en su obra sobre *La elocuencia española*, se mantuvo dentro de las normas marcadas por el gusto de la época. Además, escribió *La fortificación elemental* y *De fide matemática*. A esta preferencia que demostró por las matemáticas responde el legado que dejó en su testamento para la fundación de una nueva cátedra de aquella ciencia en la Universidad de Huesca, dotada con 125 escudos de renta anual.

La gran iglesia Colegiata de Alcañiz, con sus tres naves y su fachada prin-

cial organizada a modo de retablo con columnas compuestas dentro de un nicho entre las dos torres, fue ejecutada, desde 1736 a 1719, según los planos de Miguel Aguas, natural de Alcañiz.

**III. Francisco Hurtado y José de Bada.**—El espíritu barroco de la época, ligado por completo a la tradición y obligado a imitar el tipo de las catedrales del Renacimiento ya existentes, no pudo desenvolverse con completa libertad en el problema de mayor importancia que se presentó en Granada, con la construcción del Sagrario de la Catedral, empezado por Francisco Hurtado, maestro mayor de Córdoba en 1705, y concluido por José Bada, en 1759. La mezquita de once naves que estuvo en el mismo sitio sirvió todavía como iglesia hasta 1611. La planta del Sagrario es cuadrada, y en ella está inscrita una cruz griega (fig. 131); los contrafuertes de las bóvedas se desarrollan hacia el interior, formando entre ellos dos series de capillas laterales en todo su contorno, y los pilares están formados según el modelo de los de la Catedral, o sea por un núcleo con tres resaltes o escalones y medias columnas adosadas (fig. 132).



132. EL SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE GRANADA: INTERIOR

Los espacios que quedan en los ángulos están cubiertos por bóvedas de arista, mientras que los brazos de la alta cruz griega lo están por bóvedas rebajadas y el crucero por una cúpula semiesférica, bastante elevada. Se ilumina el interior por las ocho ventanas circulares de cúpula, así como por las ventanas de los brazos de la nave principal, que dan una tranquila luz casi cenital. Los plementos de las bóvedas y las pechinas están exornados con extraordinaria riqueza. Los pilares del crucero están fuertemente achaflanados y ricamente adornados con nichos para estatuas, y los capiteles corren en todo el perímetro de los pilares, formando una faja ornamental que refuerza la cornisa principal. La fantasía del artista no pudo mostrarse, en consecuencia, más que en la ornamentación de este edificio, y es análoga, por su estilo, a la del Sagrario de Sevilla. Las pinturas del



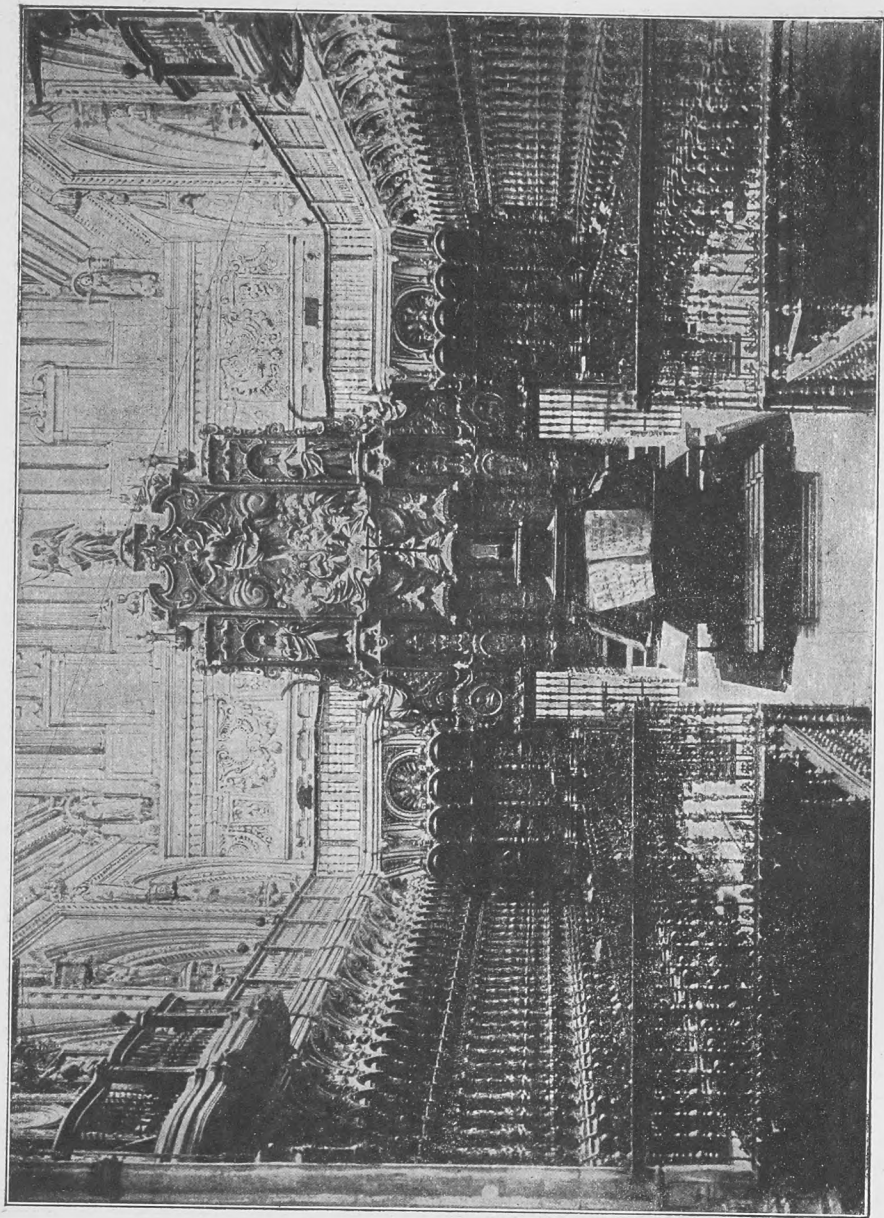
techo proceden de Antonio Palomino y José Risueño; las estatuas son obra de José Mora. Las proporciones son mucho más acertadas que las de la Catedral y el efecto de espaciosidad excelente. El altar está colocado delante del muro de cerramiento del brazo menor de la cruz, y aislado, en forma de tabernáculo piramidal de mármol.

A Hurtado se le presentó ocasión para mostrar su atrevimiento y habilidad extraordinaria como artista barroco, en el Sagrario de la Cartuja de Granada (desde 1704 a 1720), construido con columnas salomónicas de mármol rojo y negro de un efecto sorprendente y adornado con estatuas de José Mora. Las pinturas del techo son de Palomino y Risueño (1724).

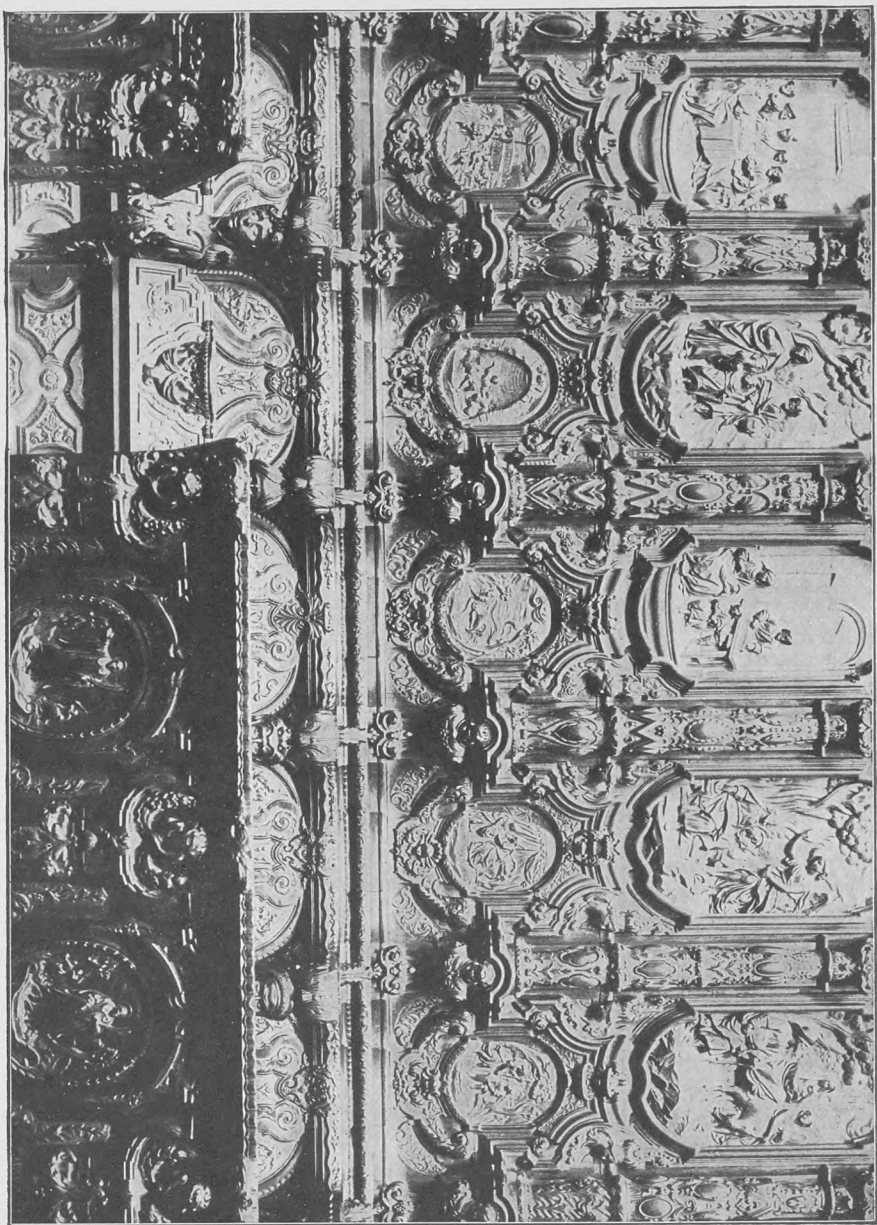
En la iglesia del convento de la Cartuja del Paular, edificada desde 1390 a 1440, en las montañas de Segovia, se sustituyó la capilla construida en 1619 detrás del altar mayor, por la del Transparente, llamada del Santuario, formada por dos espacios octogonales desiguales cubiertos por cúpulas. En el centro del segundo y más pequeño espacio, donde está el verdadero transparente, se levanta el altar mayor que encerraba la custodia barroca de plata, construida en el taller de Pedrajas, de Córdoba. Libre de toda limitación la fantasía de Hurtado, se lanzó en esta obra, ejecutada en 1719, a tan atrevido vuelo, que Ponz llega a afirmar que, en comparación con este maestro de las Catedrales de Córdoba y Granada, habían sido paladianos artistas como Churriguera y Tomé. Palomino pintó los frescos del techo; las 18 hermosas estatuas de los altares laterales y de los nichos de los muros proceden de Pedro Cornejo (1677 a 1757), autor de la célebre sillería del coro de la Catedral de Córdoba, terminada en 1757, que muestra claramente el influjo de Hurtado (figs. 133 y 134). La pujanza y el arraigo de estas formas se manifiestan con claridad muy particular en la portada de la Colegiata de Granada, en la que aparecen en pleno vigor las ideas ornamentales desarrolladas en los anteriores edificios andaluces (fig. 135).

Se ignora cuándo murió Hurtado, pero se cree que salió de Andalucía antes de terminar el Sagrario, puesto que ninguna obra se ha conservado de él, a excepción de la capilla del cardenal en la Catedral de Córdoba, acabada ya en 1705, es decir, antes de principiar la obra de Granada. José Bada no sólo terminó el Sagrario, sino que también recibió diferentes encargos de gran importancia. Tampoco se sabe si Hurtado tomó parte en la sustitución del artesonado de madera de la mezquita, que se había hecho permeable en el transcurso de los siglos, por la bóveda actual (1713).

La iglesia del hospital de San Juan de Dios, en Granada, se comenzó en 1552; su planta es de cruz latina, con capillas pequeñas (*nichos de altar*) en los muros del contorno y alta cúpula en el crucero. Bada adornó el interior (1737 a 1759) con profusión y puso detrás del altar mayor el Camarín elevado sobre el nivel de la iglesia, que es una rica capilla oval para guardar reliquias, con un arco circular que se abre hacia el altar mayor. Construyó, además, la escalera principal del Hospital y la rica fachada de la iglesia. Bada acumuló todo el adorno de la misma sobre el eje central, con la portada y las dos torres que recuerdan mucho las de la iglesia de Monserrat en Madrid, obra de Churriguera. En la portada dispuso en cada piso cuatro columnas corintias sobre altos basa-



133. SILLERÍA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA: VISTA DE CONJUNTO



134. SILLERÍA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA: VISTA DE DETALLE

(Garzón)



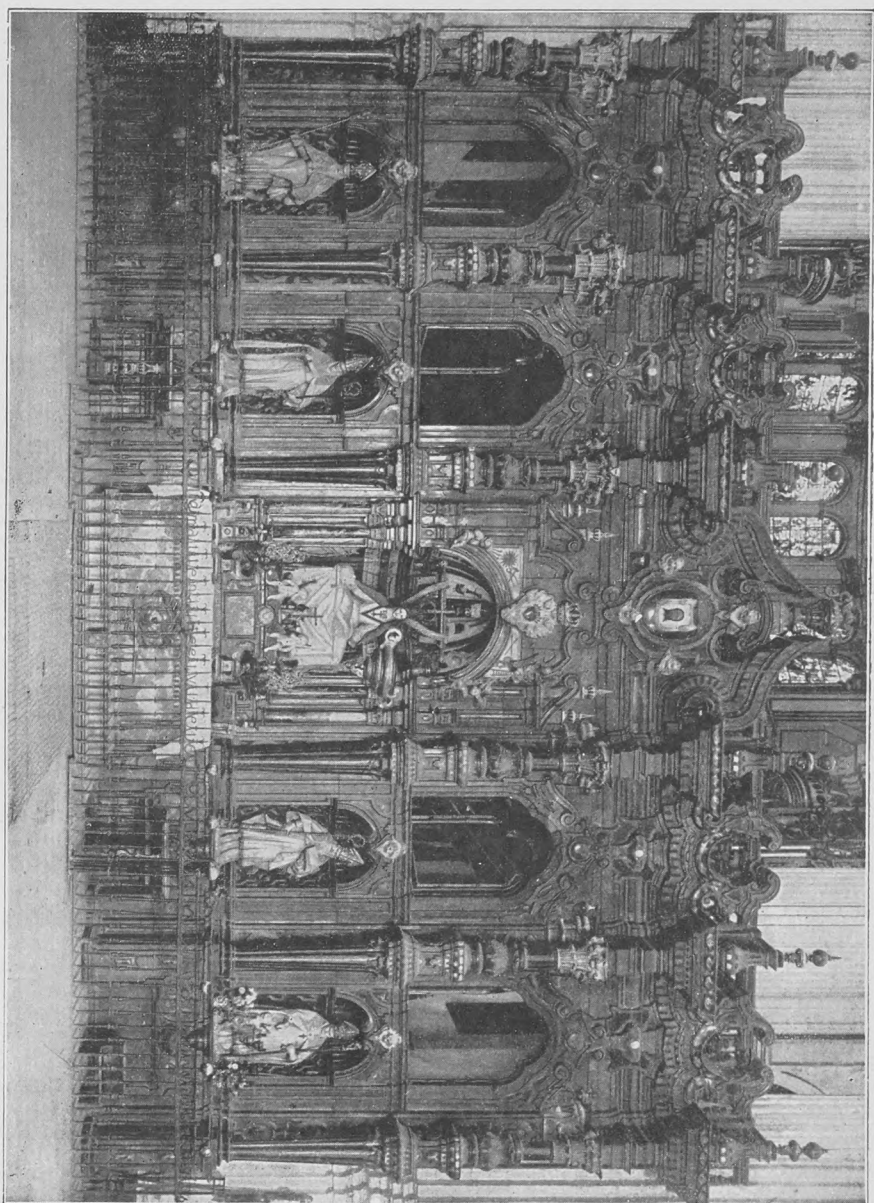
mentos, quebró en saliente sobre ellas la cornisa, y en los ejes colocó nichos esféricos con estatuas; las superficies están animadas con ornamentos. Junto a este rico motivo central hay en el muro, completamente liso, una ventana a cada lado, cuyas guarniciones resaltan vigorosamente.

Más personal y más característico de su arte, es el proyecto para el trascoro de la Catedral de Granada (fig. 136), terminado en 1741 o en 1793, según afirma Francisco de Paula Valladar, y que costó 200.000 pesetas. La ornamentación del exterior del coro, que está colocado en la nave mayor, fue un problema particularmente grato para el artista, que pudo desenvolver sus iniciativas libre de trabas y limitaciones de orden práctico y dispuso, además, de abundantes recursos pecuniarios. Bada dividió el muro en cinco entrepaños por medio de pilastras corintias con columnas en forma de candelabros antepuestas a ellas, que recuerdan motivos del estilo plateresco; en el eje central, un nicho esférico, ricamente adornado, contiene una Pietá, y los otros cuatro tienen, en la parte inferior, nichos con estatuas de obispos, obra de Agustín Vera, y encima ventanas. La riqueza de las formas, elevada por el empleo de taraceas e incrustaciones de varios colores, las cornisas y las guarniciones de



135. LA COLEGIATA DE GRANADA: PORTADA

las ventanas, con sus líneas juguetonas y ondulantes, quebradas e interrumpidas, así como los adornos *sui generis*, saliendo de la cornisa por delante del ático, manteniendo su dibujo dentro de un puro juego de líneas, caracterizan los esfuerzos dirigidos a crear obras nuevas mediante la repetición, amontonamiento y exaltación de los motivos barrocos, y por la hábil utilización de los colores y de los reflejos de los más ricos materiales; de este modo, las obras creadas llegan a superar en riqueza ornamental a todo lo conocido hasta entonces.



136. TRASCORO DE LA CATEDRAL DE GRANADA

(Garzon)



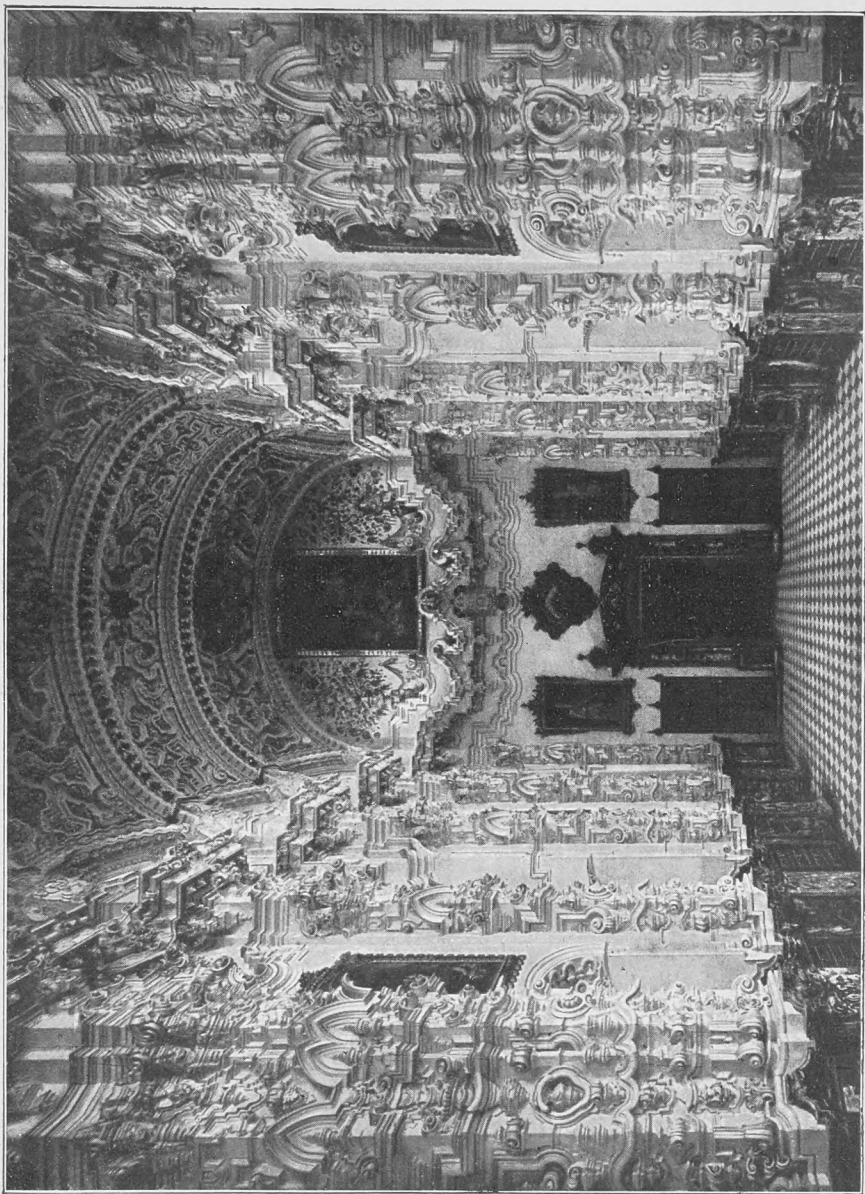
137. IGLESIA DEL CARMEN, DE CÁDIZ



112. Las últimas consecuencias de la rotura de líneas y superficies.—El empleo de líneas interrumpidas y quebradas como principal motivo ornamental, es el carácter distintivo de la encantadora iglesia de planta de cruz latina, con cúpula en el crucero, del Instituto de María Reparadora, en Valladolid. Entre las líneas en zis-zás que cubren toda la bóveda están distribuídos delicados ornamentos de estuco. Muy digna de atención es la churrigueresca fachada, fuertemente curvada, con sus dos torres redondas a los costados y el templete abierto hacia atrás que corona el conjunto. Esta forma se perfecciona todavía más en los pilares barrocos de San Hipólito, en Córdoba, que ocultan la estructura gótica, y en ellos se desarrolla, hasta el más alto grado, el motivo ornamental de Alonso Cano, las placas recortadas en forma de tablero de marquetería.

Elevadas por el contraste aparecen las formas aquí descritas, que recuerdan el arte portugués, en los campanarios (espadañas) que, según la tradición, construyó Manuel Rosato, desde 1703 a 1737, para los Carmelitas Descalzos, en la iglesia del Carmen, de Cádiz (fig. 137). En oposición con la fachada, el interior nada ofrece de particular, aparte pequeños detalles. Sobre una superficie lisa, enlucida de blanco, se asienta una rica portada barroca de sillería, sobre la que se quiebra la cornisa formando un agudo piñón a modo de tejado con dos vertientes. Esta dura combinación de líneas se repite en la parte superior, a cuyos costados se elevan dos ricos campanarios con tres huecos cada uno para las campanas, que recuerdan los modelos de Guarini y coronan el muro de la fachada principal. Esta disposición, característica de los campanarios españoles, que sustituye a la torre del norte, está aquí perfeccionada con la mayor riqueza y constituye el motivo dominante de la fachada, juntamente con la portada.

La última consecuencia, el más alto efecto final alcanzado por esta dirección artística, que tiende a una incesante exaltación de la riqueza de líneas, lo forma la sacristía de la Cartuja de Granada (figs. 138 y 139). Fundóse esta Cartuja en 1513, para tres monjes de Cuevas de Sevilla, en uno de los sitios más hermosos de toda la comarca, y en donde, según la tradición, hubo antes un estanque que los árabes utilizaban para regatas, simulacros y toda clase de fiestas acuáticas. Los tres monjes fueron asesinados por los moros (1516), y entonces se levantó allí un magnífico convento, que, por desgracia, fue destruído en 1842, conservándose sólo, a última hora, por orden del rey, la iglesia con su Sagrario, la sacristía y algo del claustro. La iglesia estaba formada de tres partes: el primer tercio destinado para los legos y el resto para el coro y el altar. De los muros penden ricos marcos de estuco, que encierran cuadros de Cano, Murillo, Giaquinto, Fray Francisco Morales, P. Cotán, Bocanegra y otros. En el eje, detrás del altar, está el Sagrario, visible a través de un gran vano de arco semicircular (v. n.º 111), y a un lado del altar mayor hay una magnífica puerta con incrustacioness, que conduce a la sacristía, construída por Luis de Arévalo, desde 1727 a 1764. La sacristía es de modestas proporciones, y sus muros, que se pierden bajo una profusión de ornatos y juegos de líneas, están decorados con mármol y estuco; junto a las paredes están las célebres cómodas de cedro con incrustaciones de marfil, plata y nácar, etc., que encierran los sagrados



138. SACRISTÍA DE LA CARTUJA DE GRANADA; VISTA DESDE EL ALTAR MAYOR

(Garzón)

ornamentos. El arquitecto fue Fray Manuel Vázquez, nacido en Granada en 28 de marzo de 1697; ingresó como hermano lego en la Cartuja, el 24 de junio de 1727, trabajó en ella desde 1730 a 1760 y murió en 2 de abril de 1765. El principio fundamental de la organización del interior es la siguiente: una sala rectangular con pilares adosados a los muros y elevados sobre un zócalo; la cornisa y el ático quebrados por encima de los apoyos que sostienen los arcos fajones, entre los cuales se tienden las bóvedas esféricas. A esta sala de cuatro tramos se adosa un espacio elíptico, cubierto con cúpula y un poco más ancho, en cuyo muro de frente está el altar. Este principio, en sí muy sencillo, está velado por el desarrollo de las formas, puesto que las intranquilas y quebradas líneas de los ornamentos que, en Valladolid, por ejemplo, formaban el motivo fundamental de todo el sistema decorativo, se perfeccionan aquí todavía más, hasta formar un motivo general. La aspiración a que se dirigieron todos los esfuerzos del artista, fue resolver todas las superficies en movimiento, desde el piso hasta el techo y lo mismo los apoyos, cornisas, etc. La reacción de las colonias sobre la madre Patria se manifiesta en las formas que recuerdan los modelos indomejicanos, empleados aquí por el artista, junto con los motivos nacionales; pero, mientras que los indios cubrían las superficies uniformemente con su ornamentación, llegando así a conseguir un reposo de líneas que, sin embargo, tenía por base el movimiento, puso, en cambio, el arte nacional español, junto a esas movidas formas, líneas rectas para acentuar de ese modo todavía más la movilidad de las formas y su riqueza y hacerla resaltar por el contraste. En ellas muestra el perfilado toda la maestría de un artista experimentado en el manejo juguetón de los efectos de luz y de perspectiva; mas, a pesar de esta riqueza insuperable de detalle, supo todavía el autor presentar en el altar mayor una exaltación de estos motivos poniendo, uno enfrente de otro, los peores enemigos: *forma* y *color*, para lo cual empleó motivos clásicos en la sencilla arquitectura barroca de este retablo, ejecutado en mármol veteado de varios colores, que compensa, con su dibujo completamente irregular, la severa tranquilidad de las formas arquitectónicas.

El camino desde la decoración a la construcción, o sea desde un arte puramente ornamental a un arte constructivo, lo había mostrado Herrera, dejando tras de sí, como la herencia de su época, la decoración del Renacimiento italiano derivada del plateresco y el reconocimiento de la individualidad, dentro del círculo marcado por las reglas clásicas. La progresiva acentuación de la personalidad y el deseo de superar lo existente, habían conducido a sutilezas y caprichos en el adorno; pero como el barroco era solamente un *fortissimo* realizado por la repetición y el amontonamiento de motivos ornamentales, tanto en la composición del conjunto como en el tratamiento de los detalles, resulta que se alcanzó su último grado, se llegó a la cumbre más alta de todo el estilo, en la célebre sacristía de la Cartuja de Granada. Fácil es comprender, por consiguiente, que esta obra, aunque imitada en sus distintas partes, no llegara a formar escuela, y como, por otro lado, cada estilo es sólo un documento cristalizado en piedra del espíritu de la época, así es también esta obra el fiel reflejo del gongorismo y del gracionismo que la precedieron.



113. Manifestaciones afines del espíritu de la época.—Lo mismo en otro tiempo, después de realizada la unidad nacional, el arte de construir fundió las formas nacionales gótico-mudéjares, lo que dio por resultante el estilo plateresco,



139. SACRISTÍA DE LA CARTUJA DE GRANADA: VISTA HACIA EL ALTAR MAYOR

(Junghaendel-Gurlitt)

llegando más tarde a descubrir nuevos motivos ornamentales en el Renacimiento italiano, así también el arte de la poesía tendió a aproximarse a la Escuela italiana inmediatamente después del triunfo del idioma castellano; y sin embargo, en las obras de un Juan Boscán (1495 a 1542), de un Garcilaso de la Vega (1503

a 1536) y de todos los demás poetas de la época, brilla un espíritu genuinamente español, a través del barniz de las pulidas formas italianas. El camino para llegar a libertarse de la imitación extranjera y al desenvolvimiento del arte propio nacional, lo inició, antes que Herrera, el poeta Diego Hurtado de Mendoza (1503 a 1575), cuya obra *El lazarillo de Tormes* fue el origen de la novela picaresca, típica nacional, notable por el impresionante y sólido realismo de que rebosan sus descripciones de la vida y costumbres españolas. Imitaron el género Mateo Alemán y Andrés Pérez, hasta llegar a su más hermosa creación con



140. CASA DEL MEJICANO EN BRAGA

(Uhde)

Miguel de Cervantes Saavedra (1547 a 1616), en su acabada sátira *Don Quijote*. El deseo de sobrepasar la profundidad de pensamientos de esta obra, o al menos de igualarla, condujo al «estilo culto», al culteranismo de Luis de Góngora y Argote, natural de Córdoba (1561 a 1627), en la poesía, y de Baltasar Gracián, de Calatayud, en prosa (murió en Tarragona en 1658). La teoría del arte de este último para pensar y escribir ingeniosamente, titulada *La agudeza y arte del ingenio*, impresa en Huesca en 1649, fue para todo el siglo un código inconcuso del gusto de la moda y condujo, naturalmente, a la hinchazón, a la oscuridad y al estilo rimbombante. El aplauso que su obras encontraron en los círculos cortesanos y en los eruditos, se fundaba en que, bajo un cúmulo de pensamientos ingeniosos, agudezas, juegos de palabras, imágenes e hipérboles, se descubre un profundo conocimiento de la vida y una inagotable fantasía. El mismo ambiente de agitación respiran los cuadros de Zurbarán, que conmueven el espíritu con el estremecimiento del dolor, y las esculturas de Pedro Roldán, pintadas

por Valdés Leal con insuperable realismo. A Murillo se atribuye la frase de que «había que taparse las narices» para contemplar algún cuadro debido a este pintor. También las creaciones portuguesas de la época tendían hacia un *fortissimo* en el tropel o amontonamiento de las formas, y en ellas ejercieron menos influencia los edificios que Guarino Guarini construyó en Lisboa, que las corrientes alemanas, francesas e italianas, las de las colonias y del estilo manuelino (portugués), equivalente al plateresco español. Así lo vemos comprobado en el hermoso salón (dividido en tres partes) de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra y en la hábil fachada del Monasterio de Alcobaça, así como en la sillería del coro de la Catedral de Braga y el Palacio del Mejicano de la misma localidad (fig. 140), en donde las superficies que quedan entre las guarniciones de las ventanas y puertas están cubiertas de azulejos blancos y azules, mientras que la rica, pero dura expresión de las formas de aquellas guarniciones, recuerda los modelos de G. Guarini.





## CAPÍTULO VI

# EL ESTILO DE PLACAS DERIVADO DE HERRERA Y CANO

114. La ornamentación sobrepuesta en forma de placas.—115. El campanario (torre) español derivado del alminar.—116. Casas y Novoa y el frente principal de la Catedral de Santiago de Compostela.—117. Simón Rodríguez y la iglesia de San Francisco.—118. Sarela: Las construcciones profanas.

114. La ornamentación sobrepuesta en forma de placas.—La sacristía de la Cartuja de Granada nos ofrece las últimas consecuencias de los esfuerzos iniciados por Donoso, Ribera y Churriguera, tendiendo al amontonamiento y elevación de la riqueza de formas, y de la ornamental. Junto a ésta se marca otra dirección, que, tomando como base a Herrera y Alonso Cano, se desenvolvió hasta constituir un estilo independiente, con la dura y severa línea de las placas recortadas y sobrepuestas. Este motivo lo había iniciado Herrera, tomándolo del arte mahometano, con el empleo de anillos ornamentales en su arte severo y grandioso (v. fig. 39). En el frente principal de la Catedral de Valladolid tienen estos anillos un despiezo radial independiente del resto de la construcción y están vigorosamente destacados del fondo del muro, de modo que se acusan por medio de fuertes sombras.

El mismo carácter propio se observa en la fachada de la iglesia del convento de Santa Teresa en Ávila (Carmelitas Descalzas) (fig. 141). En el sitio en que nació la Santa se edificó (1515 a 1582) un pequeño convento, después de su canonización, y de él sólo merece atención la fachada herreriana (de granito) de la iglesia, que es de no grandes proporciones, de una sola nave, con crucero, capillas laterales y tribunas sobre ellas. Por la izquierda del crucero se entra al cuarto donde, según la tradición, vio la luz primera la mística doctora. La fachada está dividida, por medio de cadenas, en tres partes: la central, de tres ejes y ancha, y las dos laterales, de uno y más estrechas. El sistema central contiene las tres puertas de medio punto y forma el motivo principal con su triangular frontón que domina toda la fachada. Las partes laterales son de mampostería rústica en el fondo, con cadenas de sillares de labra lisa, lo mismo que los guarnecidos de las ventanas; sobre estas partes van pequeñas espadañas. En esta fachada es menos de notar la disposición del conjunto, que recuerda

a Mora, que la dureza y el vigor de las distintas formas; cadenas, guarnecidos, cartelas, escudos y volutas laterales del nicho central, parecen como recortados en cartón y adaptados a la superficie del muro. Estos elementos, empleados por primera vez por Herrera, se elevan aquí a la categoría de motivo principal, mientras que se acusa todavía en algunas partes, como en los guarnecidos de las ventanas, la manera de expresión del arquitecto del Escorial. En principio era la misma idea de las placas recortadas, como para un trabajo de mar-

quetería, que se había desarrollado, lo mismo que en Castilla, en manos de Alonso Cano en Andalucía, hasta llegar a constituir un nuevo estilo (v. n.<sup>os</sup> 81 a 83).

Con mucha mayor grandiosidad se desarrollaron todas estas ideas en el extremo noroeste de la Península, en Santiago de Compostela (fig. 142), en aquella comarca que, junto con la cercana Asturias, nunca conquistada por completo, había conservado en mayor grado, desde la antigüedad, su carácter propio, a causa de su situación geográfica. Como consecuencia de las ricas dádivas y ofrendas que anualmente traían a la tumba del Apóstol Santiago miles de peregrinos y que, no sólo a la Catedral, sino también a la Universidad, llegaban en abundancia, pudo desarrollarse allí, per-



141. CONVENTO DE SANTA TERESA, EN ÁVILA  
(Lacoste)

manentemente, una extraordinaria actividad constructiva. La Catedral románica fue comenzada en 1078 y en los siglos XVI y XVIII fueron renovadas las fachadas, de tal suerte que, puede decirse, sólo quedaron los cimientos de la antigua construcción; así presenta la iglesia, al exterior, el aspecto de una construcción barroca. Las torrecillas piramidales que se levantan en los ángulos del claustro, plateresco interiormente, y llamadas «Berenguelas», por el nombre de su constructor Berenguer, presentan influencias indias, y la gran galería de columnas, que corona la fachada exterior del claustro, nos ofrece algunos detalles que recuerdan los capiteles de animales de la arquitectura persa.



115. El campanario (torre) español derivado del alminar.—El mismo Berenguer dirigió la construcción de la torre del Reloj o torre de la Trinidad (terminada en 1680), de 80 metros de altura, situada junto a la puerta de Platerías, que fue edificada por Rodrigo de Padrón en unión de Domingo Antonio de Andrade, autor este último del proyecto de la torre del Reloj.

La disposición de las torres-campanarios españolas tiene su origen en la de los cuadrados alminares mahometanos que se alzan junto a los patios de las mezquitas. Muchas veces se adaptaban aquéllos para su nuevo empleo, sin más que añadir las espadañas correspondientes. El constructor de la catedral cristiana de Córdoba, dentro de la mezquita, Hernán o Fernán Ruiz (muerto en 1547), respetó la antigua torre mahometana que se alzaba junto a la puerta del Perdón del Patio de los Naranjos, hasta la altura de 105 pies, reforzó los



142. VISTA DE LA CIUDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

muros y la elevó dos pisos más, de 120 pies de altura, formando una construcción de 62,70 metros en total. A su muerte (1547) se suspendió la obra, hasta que, finalmente, en 21 de septiembre de 1589, una terrible tormenta, acompañada de temblor de tierra, derrumbó todo el remate que la coronaba. No se ha conservado ningún dibujo de esta torre. Un hijo de Hernán Ruiz, de su mismo nombre, fue encargado, en 1568 (según Madrazo, en 1560), de terminar el celebrado alminar de la entonces mezquita de Sevilla, la Giralda actual (fig. 143). Los moriscos, antes de la rendición de la ciudad, trataron de obtener el permiso para demoler esta obra del matemático inmortal Güever (1184 a 1196); pero los conquistadores les contestaron que si desmontaban una sola piedra, les costaría la vida a todos los moriscos. La torre consta de un núcleo de sección cuadrada rodeado de otra construcción de la misma forma, y entre ellas una rampa que conduce hasta la parte superior. Las superficies exteriores, sin resalto alguno y de ladrillo, están animadas con formas del estilo mudéjar, por medio de cuadriculados o rehundidos, con relación a la superficie general de los muros. Esta torre tenía 69,65 metros, con un remate de madera coronado por cuatro doradas cúpulas, que el temblor de tierra de 24 de agosto de 1396 derrumbó.

Fernán Ruiz elevó un nuevo cuerpo de 100 pies (27,86 metros) de alto, prolongando los muros del exterior por un campanario coronado de altos y ricos



143. LA GIRALDA DE SEVILLA

adornos de un gran efecto, y sobre él se eleva un esbelto cuerpo de dos pisos, con las dimensiones del núcleo interior cuadrado y correspondiéndose con él. Incrustaciones de ladrillos barnizados de color azul oscuro descomponen las superficies de las vigorosas formas del Renacimiento en graciosos cuadros al estilo mahometano, resultando así un conjunto muy armónico, de formas nuevas y viejas. La estatua de la Fe, de cuatro metros de altura, que corona la torre, la hizo Bartolomé Moral según el modelo del escultor Diego de Pesquera.

Otro Hernán Ruiz, tercer representante de este nombre, nieto del primero e hijo del segundo, desarrolló el pensamiento de su padre en la torre de Córdoba (de la Catedral), haciéndola de tres pisos escalonados (fig. 144). Lo mismo que su abuelo, fue maestro mayor de la Catedral y destituido, por una causa que desconocemos, por el obispo Antonio Pazas, después de cuya muerte quedó incontestada por el Capítulo (Cabildo) su demanda de 17 de julio de 1586 para que le pagasen los atrasos. Más tarde, sin embargo, debió de ser colocado de nuevo, pues que, habiéndose desplomado en parte la vieja y ruinosa torre construida por

su abuelo, el día de San Mateo de 1589, el Capítulo ordenó la reedificación en 4 de mayo de 1593, con arreglo al proyecto de Fernán Ruiz. Para examinar los planos se llamó al maestro constructor de la Catedral de Granada, Asensio Maeda, a J. de Ochoa y a J. Ceronado, de Córdoba. Los muros que todavía quedaban en pie los hizo derribar Hernán Ruiz hasta la mitad, reforzándolos exteriormente hasta la altura de 70 pies (19,50 metros), desde los cimientos, y sobre ellos edificó la torre de 92,5 metros de altura. En 4 de febrero de 1599 se elevó la primera campana, a pesar de no estar terminada la torre. En 1604 murió Fernán Ruiz y entonces se suspendió por largo tiempo la obra, porque la erección de la capilla mayor de la Catedral absorbía todos los medios disponibles. Sólo en 1664 se completó la torre por Juan Francisco Hidalgo, se repararon los desperfectos y se erigió la estatua de San Rafael, obra de Gaspar de Oña, que la corona. A causa del terrible temblor de tierra acaecido el día 1 de noviembre de 1755, sufrió mucho esta torre, hasta el punto que hubo necesidad de emprender nuevas e importantes reparaciones, que llevó a cabo Luis de Águila (15 agosto 1763).

El progreso artístico que representa la construcción de la torre de Córdoba, con relación a la de Sevilla, consiste en el escalonamiento sucesivo en seis pisos, por medio de salientes y obeliscos, cuya disposición es muy lógica, estáticamente considerada, y muy hábil desde el punto de vista artístico. La decidida acentuación de la verticalidad por medio de pilastras, cadenas, obeliscos, etcétera, presta a esta grandiosa creación, en unión con la pintoresca puerta del



144. TORRE DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA



Perdón, un marcado carácter de grandeza y armonía. En el tratamiento de los detalles, por su solidez, por su sobriedad y por la severidad rigurosa que ostenta, recuerda la arquitectura de los tiempos de Felipe II. Las vigorosas



145. TORRE DE LA CATEDRAL  
DE MURCIA

(Toussaint)



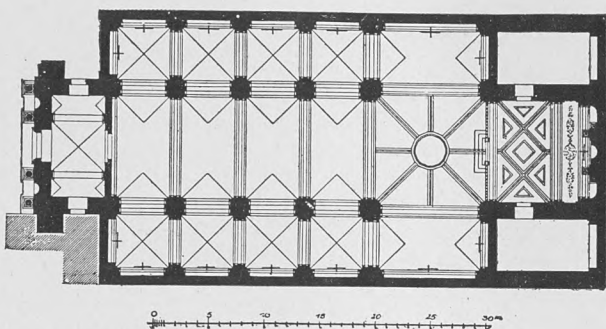
146. TORRE DEL RELOJ DE LA CATEDRAL  
DE SANTIAGO

(Junghaendel-Gurlitt)

cartelas con los escudos de armas de los fundadores, con sus guardapolvos triangulares encerrados en las guarniciones rigurosamente herrerianas de las ventanas, los altos obeliscos con sus redondeados remates en sustitución de los adornos de bolas que recuerdan las obras de Herrera, y el pintoresco aspecto de toda la edificación, elevan esta torre a la categoría de más grandioso monumento

de todo el tiempo de Francisco Mora. Mucho más clara se manifiesta la forma característica del alminar mahometano, con planta de doble cuadrado, en la torre de la Catedral de Murcia (fig. 145). Entre la torre exterior y el núcleo, hay, como en Sevilla, una rampa que conduce al último piso: el tránsito del cuadrado exterior al interior lo forman torrecillas cuadradas de ángulo, que terminan en un ligero chapitel. Berruguete había comenzado esta torre (1521 a 1525), tan vigorosa y grandiosa en conjunto, como delicada y bella por sus ricos detalles de magnífico efecto. El piso superior, más reducido, con su campanario, y las cuatro torres en los ángulos, proceden de época posterior; el proyecto para el remate octogonal con su cúpula, es de Jerónimo Guijarro, llamado Montañés, y Ventura Rodríguez lo ejecutó con algunas modificaciones. Así pueden observarse y seguirse claramente, en las formas ornamentales de esta torre de 84 metros de altura, los cambios de los tiempos, mientras que en toda la obra domina un pensamiento único.

Sobre una construcción románica se levantó la cuadrada torre-campanario y del reloj de la Catedral de Santiago (fig. 146), cuya forma fundamental es la misma que anteriormente, si bien realza-



147. IGLESIA JESUÍTICA DE SAN MARTÍN, HOY SAN JORGE, EN LA CORUÑA

(O. Schubert)

da por las torrecillas intermedias de ángulo que se repiten en el segundo piso para pasar a la terminación octogonal; la verticalidad está fuertemente acentuada por medio de vigorosas pilastras en saliente. En toda la obra domina un aire de grandeza libre de toda mezquindad.

La analogía de estilo en el dibujo de las guirnaldas de flores y frutos, que animan las superficies como un adorno de fiesta, ha conducido a pensar que el creador de esta torre, el maestro de catedrales Domingo Antonio de Andrade, sea también el autor de las grandes ventanas del Hospital y del balcón que abarca todo el frente. Las escasas noticias que sobre la vida de Andrade han llegado hasta nosotros, nos dicen que en 3 de abril de 1700 se hizo clérigo, después de haber ocupado, durante cuarenta años, el cargo de maestro constructor de la Catedral de Santiago, apreciado y celebrado por sus contemporáneos, y que, en 1712, murió en Santiago, su ciudad natal (1). Se dio a conocer como escritor por su libro publicado en Santiago, en 1695, *Excelencias de la Arqueología*, y por un soneto en honor del Apóstol. El primer proyecto de Andrade fue la iglesia de las Recoletas Agustinas, en Villagarcía, que fue ejecutado por su amigo Mon-

(1) N. del A.—Según datos proporcionados al autor por el Sr. Pérez Constanti Ballesteros, tomados de sus estudios inéditos acerca de los Archivos de Santiago de Compostela. (*Notas Compostelanas.*)

teagudo (1718). Sus trabajos en la Catedral de Santiago: la torre de reloj, la puerta del mismo nombre y la fachada este, nos muestran su tendencia hacia el empleo de ricos adornos, tomados de las formas existentes del Renacimiento, que ocultan el pensamiento arquitectónico fundamental. Nuevos derroteros emprendió el mismo en la iglesia de los Jesuitas de San Jorge, en La Coruña (figs. 147 y 148), proyectada en 1693 y empezada el mismo año. Renunció en ella al empleo del follaje como adorno; pero creó, en cambio, otro nuevo y más



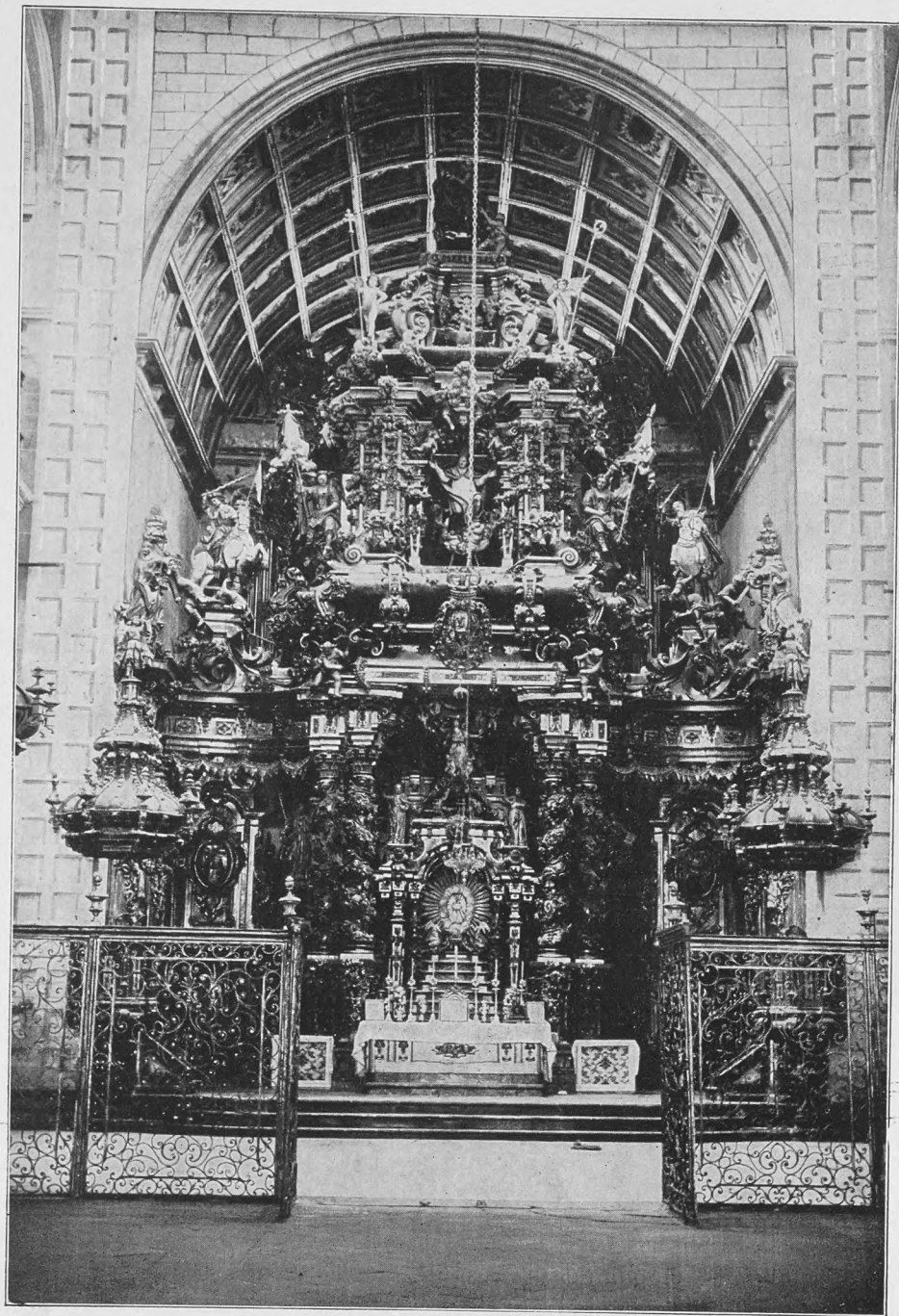
148. IGLESIA JESUÍTICA DE SAN MARTÍN, HOY SAN JORGE: VISTA DEL INTERIOR

característico con las placas recortadas superpuestas y colgantes y con las atrevidas quebraduras (fig. 148). Estas placas colgantes representan un progreso comparadas con las de A. Cano, pues Andrade no se contentó con el empleo de la línea recta, sino que, por el empleo de curvas, creó nuevas formas. Este hecho, fundamental para el arte compostelano, es difícil decidir si fue obra de Andrade, cuyas construcciones en Santiago respiraban un espíritu bien distinto, o se debe a Domingo Maceyras, que edificó, en 1695, la iglesia (según Murguía), y tal vez rehizo los planos.

**116. Casas y Novoa y el frente principal de la Catedral.**—Digno sucesor de Andrade, como maestro constructor de catedrales, fue su

discípulo el célebre Fernando Casas y Novoa, que tan bien supo desarrollar las teorías de su maestro (de modo que algunas de sus obras se atribuyen a Andrade) como apropiarse las ideas de su tiempo. Probablemente nació en Santiago, adquirió gran fama y trabajó mucho fuera de la capital; debió morir en 1751, puesto que los franciscanos, a partir de esta fecha, no le mencionan en sus estadísticas, y, además, en 1756 se reunió el Capítulo para tratar de la elección de su sucesor, Lucas Antonio Ferro Caabeiro. No discutiremos el acierto de Murguía al atribuir a Casas el altar mayor de San Martín Pinario, en Santiago (fig. 149), ejecutado desde 19 de junio de 1730 hasta 19 de marzo de 1733, pues que esta conjetura se funda exclusivamente en la manera de representación del no firmado proyecto.





149. ALTAR MAYOR DE SAN MARTÍN PINARIO, EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el «Libro de la obra del Tabernáculo» no se menciona a Casas en el presupuesto, y sí al escultor Miguel Romay, que figura como maestro de las obras. Este altar, que corta el brazo mayor de la nave y que alcanza hasta la bóveda, es una obra muy atrevida en su conjunto, y en las distintas partes delicadamente acabada; representa la pantalla que en la Edad Media separaba el coro de la nave mayor, puesto que oculta a las miradas del público el coro de los clérigos con el órgano y la sillería de dos filas, terminada por Francisco Prado o Pardo (1647). En la ornamentación, puramente churrigueresca, que se mueve todavía dentro de los límites del círculo de ideas tradicionales, se presentó ocasión para ejercitar su brillante actividad a la escuela de escultores de Santiago, a cuya cabeza figuran nombres como Pereira de Lanzós, Fernández, Baamonde, Castro y Losada y Moure. Los dos altares del crucero y el de la capilla de San Roque proceden de Mariño e Iglesias, mientras que Casas proyectó el altar del Socorro, grabado en Madrid por Palomino (1740), según dibujo del autor.

Sin trabas de ninguna especie pudo lucir el artista en Lugo su atrevida imaginación; allí añadió (en 1726) a la Catedral, en su eje mayor, la capilla de los Ojos Grandes (Nuestra Señora de), que es una modesta iglesia de cúpula sobre una planta de forma de cruz griega. Los pilares del crucero llevan adosadas tres pilastras corintias cada uno, cuyas dos exteriores sirven de apoyo a los arcos fajones doblemente curvados de los brazos cortos de la nave, mientras que la central se eleva sobre un alto basamento, y, en unión con las claves de los arcos, sirve de apoyo a la cornisa. Los triglifos, fuertemente acusados, de esta cornisa, corresponden a los doce nervios que dividen la cúpula encasetonada. La luz entra por la linterna de coronación y por las ventanas (cuatro) de los cuatro ejes de la nave, que penetran en la cúpula por medio de lunetos. De los pilares del crucero arrancan aletas en forma de ricas volutas, dirigidas hacia el tabernáculo, que ocupa la parte central y está cubierto, como todo el salón, de un follaje rico y delicado. El aspecto exterior de esta capilla es muy interesante, con sus tres cuerpos coronados por balaustradas y remates decorativos, y produce, en combinación con el conjunto de la Catedral, un efecto extraordinariamente pintoresco.

El punto culminante de la obra de su vida lo constituye la fachada principal de la Catedral de Santiago de Compostela (Obradoiro), comenzada en 1738 (fig. 150). Detrás de un grandioso frontispicio dividido en tres partes y acompañado de dos alas más bajas que avanzan a ángulo recto, dos torres, construídas sobre cimientos románicos, se lanzan hasta la altura de 70 metros y constituyen el último perfeccionamiento del tipo de torre derivada del alminar. En la disposición de conjunto recuerdan muy de cerca a la torre del Reloj de Andrade; tanto, que a pesar de que su estilo sólo en los cimientos y parte baja difiere del resto de la fachada y de que los planos están firmados por Casas, cree Murguía poder atribuir el proyecto de las mismas al maestro más antiguo. La dirección vertical está en ellas acentuada todavía con más fuerza que en aquella torre modelo (la del Reloj), por medio de pilastras acanaladas, adosadas al cuerpo de la construcción, y sobre éstas por medio de la cornisa quebrada. Alternativa-



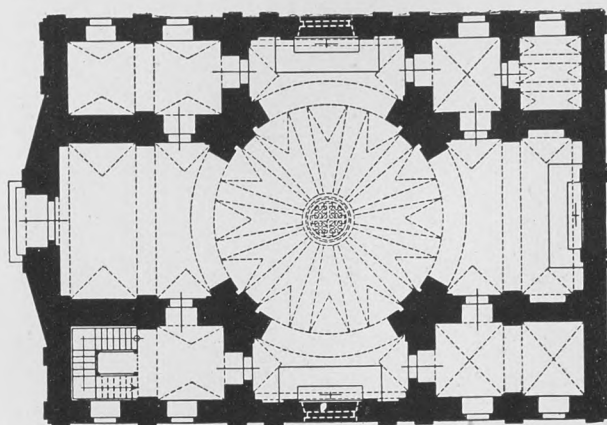
150. CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA: EL OBRADOIRO

(U. de)



mente están adosadas a las pilastras medias columnas jónicas, y estos robustos apoyos sostienen, sobre la cornisa, los basamentos que dividen el antepecho, y que soportan, a su vez, altos y ricos adornos, a modo de pináculos. El segundo piso es más ancho que en la torre del Reloj. Los templete de ángulo que hay en ésta para pasar de un piso a otro, están aquí sustituidos por obeliscos. El tránsito a la cúpula octogonal que corona las torres, se efectúa por medio de ricas volutas adosadas a los ángulos del piso superior cuadrangular. Esta marcada tendencia hacia una organización vertical, análoga a la del estilo gótico, domina también en la fachada de tres cuerpos, pues en ella columnas sobre

altos basamentos, adosadas al muro y la cornisa quebrada, acentúan vigorosamente la dirección vertical. Además, la estructura arquitectónica encajada en el gran ventanal terminado por un arco de medio punto, atraviesa la archivolta y la cornisa, prolongándose por un baldaquino que rompe el frontón y corona la fachada. A ángulo recto con ella están las dos alas que forman la transición a los edificios adyacentes, con su vigorosa y tranquila organización horizontal, que, por medio



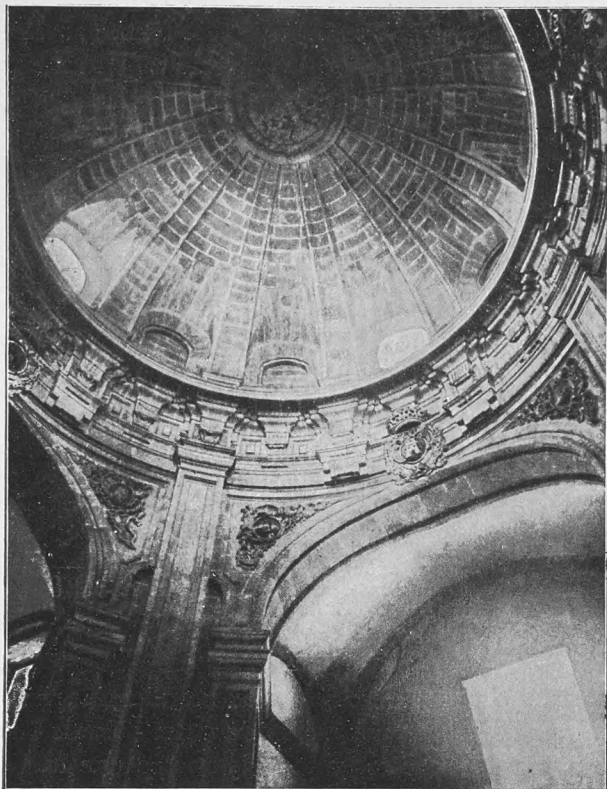
151. CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS DE ABAJO, EN SANTIAGO

(O. Schubert)

del efecto del contraste, elevan considerablemente la impresión del conjunto. A la fachada se antepone una doble escalera de tres tramos, que rodea una segunda, interior, también doble, de dos. La construcción en conjunto de las torres, con su peculiar amalgamamiento del sentimiento gótico con sus líneas ascendentes y las formas barrocas, hacen que se cuente esta obra entre las creaciones más grandiosas del estilo de la época, aunque, en realidad, toda la fachada no es sino una falsa aunque hermosa decoración teatral, pues solamente el gran ventanal que hay sobre la puerta conduce al espacio interior y se corresponde con él. Las ricas volutas y demás adornos salientes sobre el fondo del muro, las placas recortadas, los guarnecidos de las ventanas, las pilastras, etc., que animan las superficies, son continuación ingeniosa de las ideas expresadas por Cano en Ávila y La Coruña, ejecutadas aquí con mayor amplitud, por el empleo de recursos pecuniarios más abundantes. Así, pues, la obra de Casas y Novoa significa, no solamente la compenetración espiritual típica de gótico y barroco, no sólo el último grado de desarrollo de un estilo de torre que evoluciona a través de un largo espacio de tiempo, sino que constituye también un progreso, tal vez inconsciente, pero seguro, hacia un mundo de formas enteramente nuevo, que dormitaba en el barroco español.

Un preliminar de este nuevo estilo puede verse en la iglesia de Villanueva de Corenzana, atribuída generalmente a Fray Juan de Samos, ejecutada con toda seguridad por Casas, y quizá también proyectada. Mencionaremos, además, los edificios de la Inquisición y la Casa del Cabildo en la Rua Nueva de Santiago (1773).

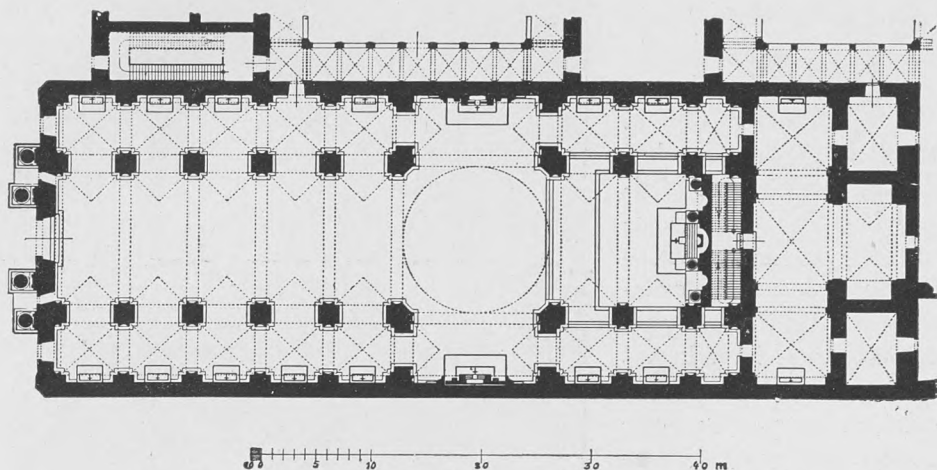
A Lucas Antonio Ferro Caabeiro (desde 1765 maestro de la Catedral y muerto en 1769) le fue confiada la dirección de la obra de la capilla de los Ojos Grandes, en Lugo, y construyó la típica y hermosa iglesia de Belvis. Cuando, en 1754, concurrió, con Fray Manuel de los Mártires y un monje carmelita de Madrid, a la construcción de la capilla de las Angustias de Abajo (figs. 151 y 152), atribuída por el pueblo al franciscano lego Fray Francisco Caeiro, tomó él la idea de la obra de Lugo, repitiendo fielmente la concepción de conjunto de su presunto maestro Casas, y sólo en la ornamentación empleó, en lugar del follaje y de los adornos de vid (pámpanos, zarcillos, etc.), los motivos de placas, entonces usuales en Santiago. Su primer proyecto, con la fachada flanqueada por dos torres, no llegó a ejecutarse; sin embargo, la disposición de la planta de la iglesia es seguramente suya, mientras que la ejecución de las diversas partes debe atribuirse a su hijo, el lego franciscano Fray Miguel Ferro Caabeiro, que había tomado parte activa en la construcción de la iglesia de la Orden.



152. CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS DE ABAJO, EN SANTIAGO: VISTA DE LA CÚPULA

117. Simón Rodríguez y la iglesia de San Francisco.—La iglesia de San Francisco de Santiago nos muestra, con admirable claridad, todas las formas del estilo de placas que desarrollaron Casas y Novoa y su predecesor. Para la concepción general de esta iglesia sirvió de antecedente, aun a pesar de las diferencias fundamentales que presentan entre sí, la iglesia del ya mencionado convento de San Martín Pinario. La planta de este templo es de cruz latina, con capillas laterales, e inscrita en un gran rectángulo. Junto a los brazos cortos de la cruz están las sacristías y departamentos accesorios. Las bóvedas de cañón,

encasetonadas por medio de estrechos nervios muy salientes, según el modelo portugués, están dispuestas de modo que el cañón del brazo mayor se eleva sobre las claves de los otros tres. Encima de los últimos se hallan las ventanas del crucero (fig. 154), e inmediatamente, sobre los arcos, está la cornisa de donde arrancan los nervios que dividen la cúpula semiesférica. En cada plemento penetra un luneto con ventana de medio punto. La tribuna se extiende, formando una bóveda plana de granito de 12,19 metros de luz, sobre los dos primeros tramos de la nave mayor y después se continúa sobre los otros tramos a modo de balcón sostenido por consolas ricamente adornadas. A los dos lados del crucero vuelve a repetirse este balcón, pero algo más bajo. Los lados del frente reciben



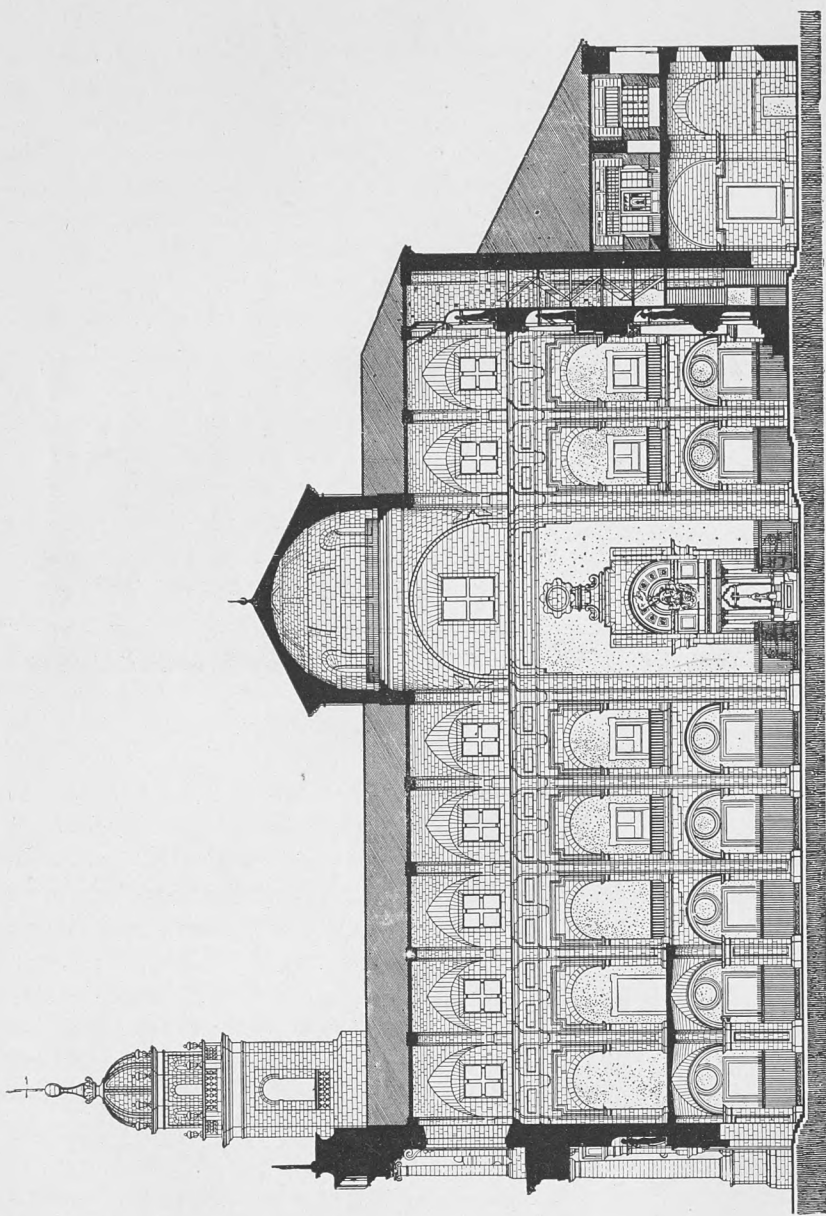
153. SAN FRANCISCO, EN SANTIAGO DE COMPOSTELA: PLANTA

(O. Schubert)

altares churriguerescos de extraordinaria riqueza. La separación del brazo menor de la cruz por medio de un retablo de Romay, colocado inmediatamente después del crucero, y tan gigantesco que casi llega a la bóveda, con puertas a los dos lados, y algunos otros detalles, recuerdan el aspecto de la iglesia proyectada por Felipe de Trezo y comenzada en 25 de agosto de 1582: San Vicente de Fora, en Lisboa. Detrás se encuentra la sillería del coro, obra de Francisco Prado o Pardo (1647), y encima de ella, a un lado, el órgano. Esta iglesia conventual, en que el coro y las tribunas están destinadas a los religiosos y la nave para los seglares, muestra claramente la tendencia característica de Santiago hacia el desarrollo en altura, que recuerda al estilo gótico, con una sencillez y grandeza que están en armonía con el material granítico empleado en todos los edificios de esta ciudad, y una técnica magistralmente desarrollada para vencer todas las dificultades constructivas (1). El espesor de los muros llega a dos metros noventa centímetros. Una hermosa gradería, concluida en 1740, al

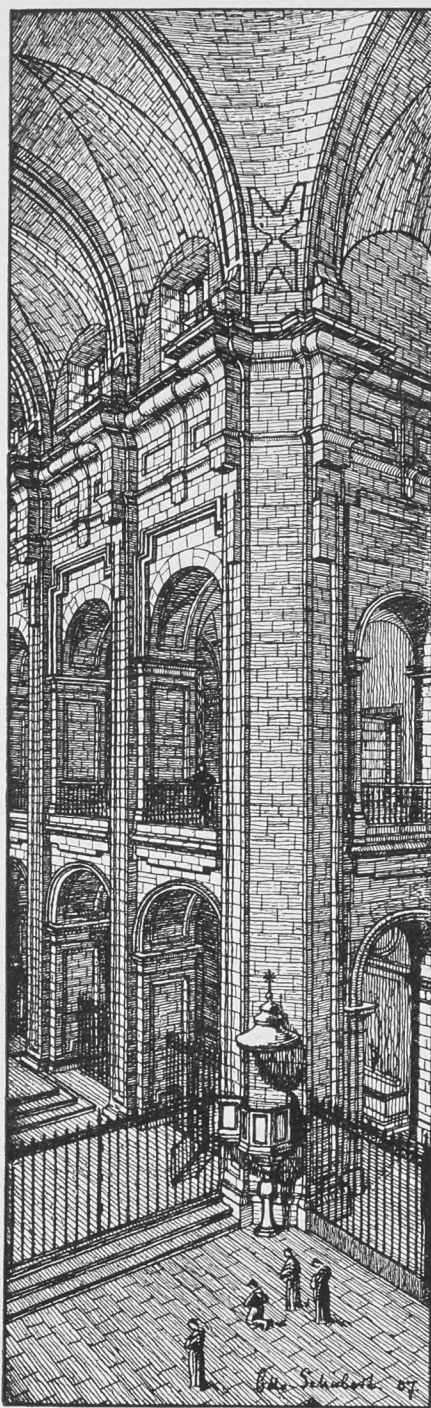
(1) N. del A.—Compárense estas tribunas con la bóveda plana de granito que cubre la sala capitular y otros departamentos de la Catedral.





154. SAN FRANCISCO: CORTE LONGITUDINAL

(O. Schubert)



155. DETALLE DE UN PILAR DE SAN FRANCISCO

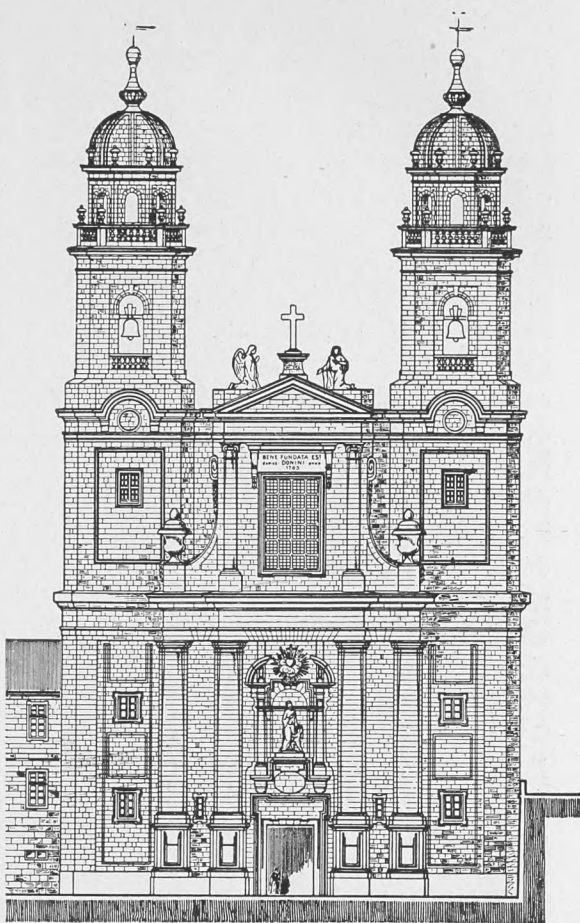
(O. Schubert)

mismo tiempo que la iglesia, conduce hacia la fachada principal plateresca, acabada en 1652. Las dimensiones interiores del templo son extraordinarias: 75 metros de largo por 28 metros de ancho. La nave central y el crucero tienen 12,05 metros de ancho, y la altura, hasta la clave de la bóveda, 27 metros.

La concepción arquitectónica de esta iglesia fue el único precedente para la construcción de la iglesia del convento de franciscanos. La planta (fig. 153) es un gran rectángulo de 65 m. 50 × 26 m. 30, en el que está inscrita la cruz latina, con capillas laterales y tribunas. También en el brazo mayor se extienden las tribunas sobre los dos primeros tramos de los cinco que hay.

Las naves laterales y el altar mayor están separados de los fieles por altas verjas, de modo que durante las prácticas religiosas de los hermanos de la Orden pueda quedar abierta la iglesia. Para los religiosos están reservadas las naves laterales con sus altares y, sobre todo, las muy espaciosas tribunas. El último tramo es más estrecho que los otros y contiene el altar mayor, de madera, obra de Fray José Rodríguez (1833). Detrás de él se hallan las escaleras dispuestas para su servicio. Las pinturas al fresco del altar primitivo ocupan todo el muro de frente. El mismo sentimiento gótico de altura, más acentuado que en la iglesia de San Martín, es propio de esta, en cierto modo, doble basílica. Los elementos constructivos se acusan aquí por medio de las placas colgantes y sobrepuestas, recortadas en forma de tablero de marquetería, saliendo de las pilastras profundamente perfiladas que van adosadas a los pilares, y por las cornisas fuertemente quebradas, correspondiendo sus salientes a las pilastras. Así consiguió el artista, con auxilio de las formas de Cano, crear un conjunto completamente nuevo en sustitución de los órdenes clásicos de columnas (figs. 154 y 155).

Las pilastras continúan sobre la cornisa, formando los arcos fajones que dividen la bóveda semicircular, acentuando vigorosamente la tendencia hacia arriba, y entre cada dos arcos se abren las altas ventanas rectangulares de los lunetos semicirculares que se prolongan hasta cortar la bóveda. El crucero está cubierto por una cúpula, semiesférica al interior y octogonal al exterior. El intradós está animado por plementos en resalto y cuatro ventanas en los ejes de los pilares. La forma de los guarnecidos acodados rectangulares de las ventanas de las tribunas, recuerda el estilo plateresco y contribuye al extraordinario efecto de elevación, con las pilastras verticales. El perfilado es agudo y bien determinado, dominando escocias y toros; pero se ha renunciado a todo detalle puramente ornamental, constituyendo el adorno principal las juntas blancas de los sillares de granito, lo mismo que en El Escorial y en la iglesia parroquial de Alicante. El alzado de las dos construcciones de Alicante y Santiago muestra una analogía tan grande en las formas fundamentales, que puede considerarse el primero como un precursor o trabajo preparatorio de esta producción artística definitiva. Exteriormente (fig. 156) se manifiesta el carácter basilical en todo su vigor. Robustos contrafuertes, que se corresponden con los arcos fajones, sobresalen por encima de las naves laterales. Detrás del altar mayor está la sacristía, y encima la biblioteca en todo el ancho de la iglesia: el convento está adosado lateralmente a la iglesia. El material de toda la construcción es el granito de la roca sobre que se asienta Santiago. El espesor de los muros de este convento no baja en ninguna parte de dos metros, y gracias a eso se libró de la destrucción completa, intentada por los franceses. Es sorprendente la grandiosidad de la fachada con sus dos torres, que lleva la inscripción «Bene fundata est Domus Domini anno 1783», y muestra, sólo en la parte inferior, formas análogas a las del interior. Llamen la atención las volutas que arrancan



156. SAN FRANCISCO: VISTA DE LA FACHADA PRINCIPAL  
(O. Schubert)



de las pilastras por detrás de las columnas y los adornos de placas de los basamentos, así como los nichos con imágenes; pero la composición del conjunto y el perfilado presentan otro carácter distinto en la fachada.

El convento fue fundado personalmente por San Francisco (1214) para colegio de Misioneros de Tierra Santa y Marruecos, al regreso de su peregrinación. Del viejo convento sólo se han conservado cinco arcos con tracerías góticas. En el siglo XVII fue preciso emprender las necesarias reparaciones para contrarrestar los estragos del tiempo; pero pronto se convirtió la reparación en una construcción nueva, que comenzó, en 1613, por el primer patio rodeado de arcadas sobre pilares, y siguió después con el segundo, rodeado de dobles arcadas sobre columnas dóricas. Al lado este, junto al patio, está la iglesia del convento, comenzada en 1742. El proyecto procede de Simón Rodríguez, acerca del cual nos informan los monjes de San Martín lo que sigue: «Había ideado a largas líneas el maestro S. Rodríguez...» Fue amigo de Casas, y vistió el hábito franciscano, probablemente hacia el 1718. La dirección de la obra estuvo a cargo de dos hermanos legos del convento: Fray Manuel de Castro y su discípulo Fray Ignacio de Fontecoba; pero la gloria de haber ejecutado la mayor parte de la iglesia corresponde al lego Fray Francisco Caeiro, y también hay algunos dibujos firmados por Martín Gabriel. La participación que tomase en esta obra el entonces estimadísimo maestro Miguel Ferro Caaveiro (nació en Santiago, en 1740), debió limitarse a los consejos con que asesorase a los directores de la misma. Las dos torres de la fachada proceden de Melchor Prado y Mariño, constructor de la iglesia Colegiata de Vigo. Prado fue discípulo de la Academia de San Fernando y académico de mérito desde 4 diciembre 1796 y murió en La Coruña, 1834. La Colegiata de Vigo fue concluida por Plácido Caamiña, y sólo ostenta riqueza efectiva de formas en la estatua de San Francisco del nicho de la portada, que es obra de Ferreiras, y en los altares del crucero.

Por el contrario, en la portada del convento de Santa Clara pudo Simón Rodríguez crear una obra ostentosa, la cual, mucho más libre que los edificios arriba mencionados de toda imitación de las formas tradicionales, sobrepuja en la disposición del conjunto, a las creaciones que la precedieron, por su exagerada concepción de grandes trazos (fig. 157). También tomó parte en esta obra Pedro Aren, artista de quien no se tienen más noticias (1). Esta portada anuncia la dignidad del edificio. Desde el patio que está detrás de ella se pasa a la iglesia y al convento. El año de su construcción es desconocido. La fachada se ve en el grabado. Todo el adorno de esta construcción de tres ejes va aumentando hacia el centro, cuya portada y nichos están reunidos como motivo único, por medio de un rico marco o guarnición con volutas agudamente recortadas y placas colgantes antepuestas al muro paralela y normalmente a la superficie del mismo. La cornisa es muy quebrada, y el saliente y curvo frontón está sostenido por consolas en forma de placas recortadas, terminando todo por unos rodillos sostenidos por robustos basamentos. Por medio de las placas repetidas

(1) N. del A.—Estos datos son debidos al Sr. Pérez Constanti Ballesteros.



157. PORTADA Y FACHADA PRINCIPAL DEL CONVENTO DE SANTA CLARA

siempre, recortadas en forma de tableta de marquetería y sobrepuestas, que se continúan hasta el final formando a modo de pilastras voladas, acusadas por las quebraduras correspondientes de la cornisa y del frontón, va creciendo y elevándose cada vez más la riqueza y el vigor de toda la obra, en armonía con las profundas sombras y los grandes salientes, hasta llegar a los característicos rodillos completamente lisos y robustos, con sus zócalos vigorosamente organizados. Los entrepaños laterales están animados por dos ventanas, con lisos guarnecidos en los dos pisos de arriba, y por una cartela sencilla en el bajo. Esta portada está 6,50 metros retrasada con relación al resto del convento, proporcionando así el espacio para una explanada y para una escalera de tres tramos, bifurcada.

El muro lateral del costado derecho de la escalera tal vez se hizo con objeto de ensanchar más tarde el convento, pero en este caso hubiera perdido la fachada gran parte del efecto y de la impresión que produce, faltándole un punto de vista lateral, pues si bien las superficies paralelas a la fachada podrían verse, lo mismo que ahora, en cambio las superficies laterales de los adornos adelantados sobre el fondo del muro se verían acortadas. Esta construcción marca el punto culminante del estilo.

En ninguno de sus trabajos perdió de vista Rodríguez el objetivo que se había propuesto de librarse y separarse resueltamente del sistema clásico de columnas. La aspereza de sus obras no es más que una consecuencia lógica de sus principios, llevados a la práctica con todo rigor.

**118. Sarela: Las construcciones profanas.**—Además de Rodríguez, trabajó en Santiago otro grupo de artistas, que también emplearon el motivo de las placas recortadas, perfeccionándolo más y más; pero vieron en ello más bien un enriquecimiento de las formas ornamentales que el vencimiento de las formas tradicionales.

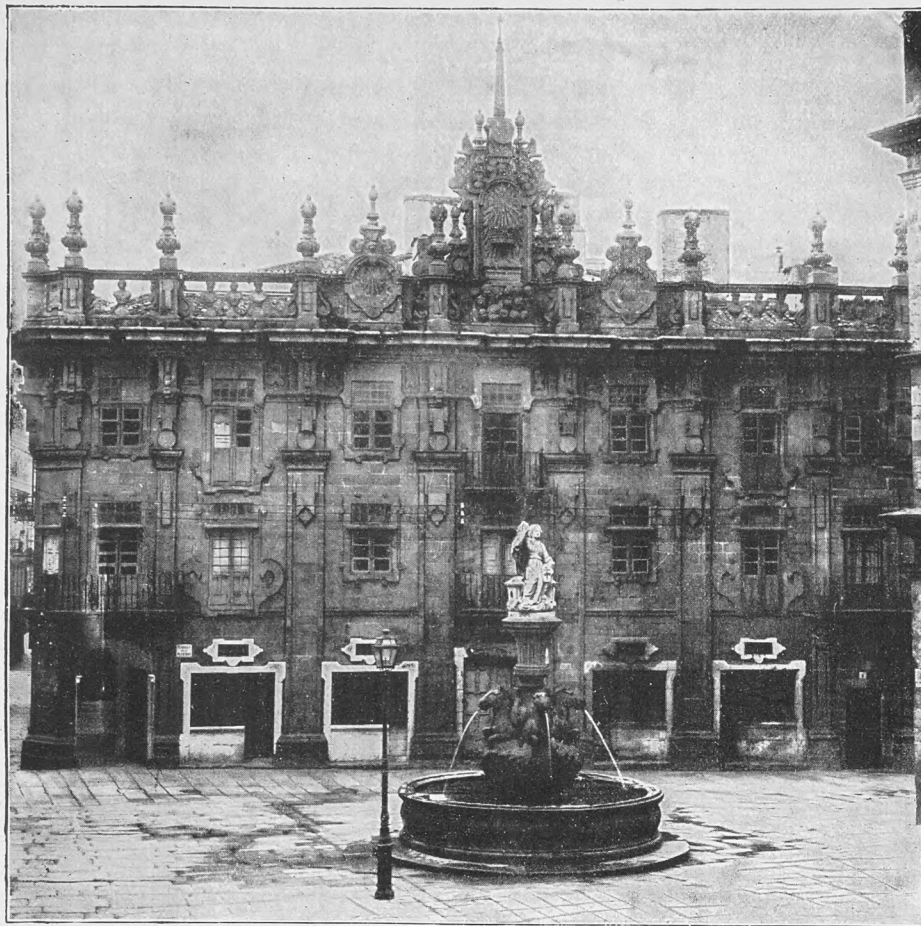
El representante principal de esta dirección artística en Santiago fue un individuo de la familia Sarela, sin que pueda precisarse cuál, puesto que la principal obra de este artista, la elegante fachada de la casa del Cabildo en la plaza de las Platerías (fig. 158), solamente lleva la inscripción: «Pro comoditate ac ornato Urbis-Jussu Illmi Capituli-Sumptibus, Depositi, Extrui, Curavit-Sus Administrator: an. Dom 1758. Architecto. Sarela.» Por otra parte, las noticias que se tienen de dicha familia son muy embrolladas. Sólo se sabe que, en 1753, tanto el padre Francisco Fernández Sarela (1) como su hijo Clemente Fernández Sarela, muerto en 1769, y que debió ser el de más significación, tuvieron a su cargo la dirección de las obras de la Catedral. Fernando F. Sarela, que vivió en Santiago desde 1773, y Jacobo F. Sarela, que tuvo su campo de acción en La Coruña, pertenecían a la misma familia. Éste murió hacia el año 1850.

Clemente Fernández Sarela empezó como cantero, pero pronto llegó a ser director de obra, a las órdenes de Lucas Ferro Caabeiro, y, desde 1753, trabajó con este último como maestro de la Catedral de Santiago.

(1) N. del A.—Según Pérez Constanti, al contrario de lo que opina Murguía, que le tiene por el hijo.



El tema que el Cabildo le propuso tendía menos a conseguir una clara disposición de la planta, dado el solar disponible, que a conseguir una fachada del mejor efecto, para dar un cierre artístico a la plaza de las Platerías, que armonizase con los edificios monumentales que la rodean. Sarela resolvió el problema brillantemente, dividiendo la fachada de tres cuerpos por medio de



158. CASA DEL CABILDO, EN LA PLAZA DE LAS PLATERÍAS DE SANTIAGO

cuatro estrechas pilastras y cuatro anchas, en siete ejes, cuyos dos extremos corresponden a las arcadas de la Rua del Villar, y son más estrechos que los cinco restantes. A la izquierda del que mira el grabado hay una gran abertura de medio punto, cuya clave, así como las pilastras laterales, constituyen a modo de consolas que soportan el balcón. Al lado derecho se ha cerrado la abertura de arco circular y en su hueco se ha colocado una puerta rectangular con tragaluz. Los demás ejes o entrepaños tienen grandes vanos en el piso bajo, y el central una gran puerta, todos ellos con ventanillas apaisadas encima. El eje central está acentuado por un balcón en cada piso, y, además, la pequeña ventana

de sobre la puerta está encuadrada por banderas y trofeos. Los entrepaños laterales a ambos lados del central tienen ventanas rectangulares, mientras que en el sistema siguiente se repite el motivo central, pero sin los balcones. En los ejes exteriores vuelve a repetirse el segundo motivo, con la diferencia de que se transforma en puerta la ventana del primer piso. Todos los vanos tienen una rica guarnición de volutas, etc., lisas, recortadas y muy acentuadas. Las pilastras que dividen la fachada están formadas, en su parte inferior, como pilastras dóricas, con fuste profundamente acanalado, del que cuelgan las conocidas placas recortadas como paneles de marquetería, que ya aparecen en la iglesia de San Francisco, sólo que aquí son más ricas y de formas más variadas. Los capiteles de las pilastras están a la altura de los antepechos de las ventanas del segundo piso, y encima llevan ricas placas colgantes, sobre discos redondos, resaltando a modo de consolas, sobre las cuales se destaca la cornisa principal. Basamentos con altos adornos sobrepuestos, sobre estas pilastras, dividen el ático, cuyos balaustres están formados por bustos alargados. Los tres ejes del centro tienen, en vez del ático, grandes adornos coronados de obeliscos, etc. La cornisa principal está muy volada, y en los entrepaños hay consolas pequeñas, sin otro objeto que el adorno. En los achaflanados ángulos de la construcción hay gárgolas de forma de cañón, que contribuyen muy eficazmente a hacer aparecer mayor el vuelo de la cornisa. El aspecto que presenta este edificio es muy sorprendente, por la extraordinaria independencia de sus formas y por la habilidad puramente de dibujante que se manifiesta, tanto en las formas como en las felices proporciones. La cornisa con la balaustrada que la corona, las pilastras y el adorno de placas elevado al mayor grado de riqueza, nos conducen al punto origen de todo el estilo: el Renacimiento alemán y de los Países Bajos, como se pone de manifiesto en la obra de Wendel Dietterlin (1593), *Los cinco órdenes*, publicada en Stuttgart, y en las obras un Vredman Teodor de Bry, de un Santiago Floris, etc.

Puesto que García Pardiñas, obispo de Zaragoza y protector de Sarela, había fundado la capilla del Cristo en Conjo, es muy verosímil que esta obra sea creación de Clemente Fernández Sarela. Junto a la iglesia está el patio del convento, donde volvió a emplear las placas redondas en forma de discos, puestos sobre las pilastras. Sólo pudo concluir Sarela una parte de este patio de hermosas proporciones, y entonces se suspendieron los trabajos, no por falta de dinero, sino porque se quería deliberar acerca de la obra. El vitruvianismo, que, procedente de Madrid, se había extendido por toda la nación, tomó posesión, finalmente, del extremo más apartado de la Península, y los caprichos del churriguerismo tienen que someterse al fin a las normas de las reglas clásicas.

El último trabajo de Sarela, en Santiago, fue la Azabachería, nombre que se da al frente del brazo derecho del crucero de la Catedral (fig. 159). Ventura Rodríguez había hecho el proyecto; pero Sarela lo transformó libremente en las formas de su estilo. Cuando Rodríguez se enteró, envió a su discípulo (1756) Domingo Antonio Loys Monteagudo (nacido en 1723, muerto en 1786, en Santa Fe de Granada), que ejecutó la fachada exactamente con arreglo a



159. LA AZABACHERÍA DE SANTIAGO

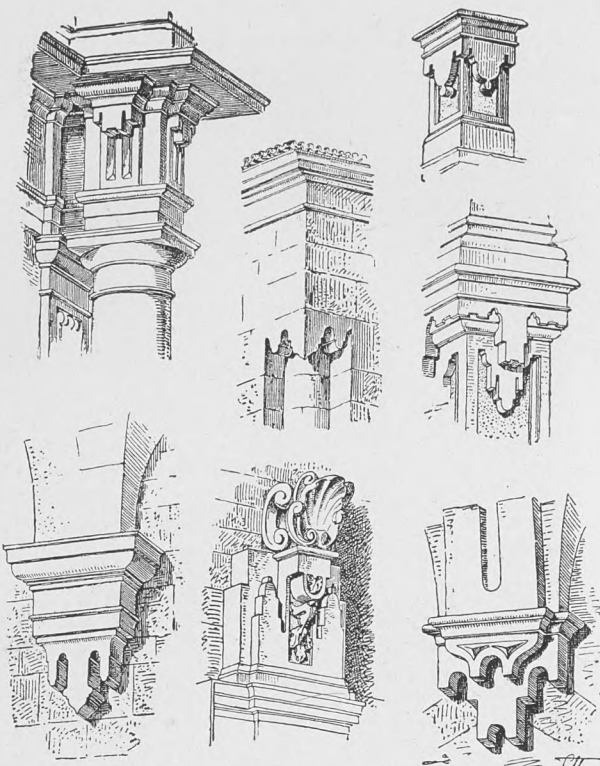




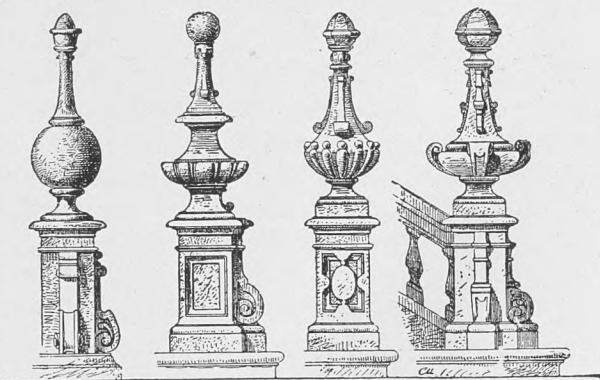
160. IGLESIA DE SAN MARTÍN O SAN NICOLÁS O SAN JORGE

los planos de su maestro, desde la cornisa inferior. La exuberante imaginación, la riqueza de formas, la soltura plástica que acusa la parte inferior de esta fachada ejecutada por Sarela, en contraposición con la otra mitad, ejecutada según los planos de Rodríguez, demuestran de una manera evidente las relevantes dotes de aquel artista barroco. Con la aparición de Loys Monteagudo había sonado para Sarela su última hora, y siendo uno de los artistas más celebrados, se oscureció su fama tan rápidamente que, a partir de aquella fecha, casi no volvemos a oír hablar de él. Todos recibieron con aclamaciones de entusiasmo a la nueva estrella del arte y se olvidaron de los artistas del país. No se sabe si fue Clemente, o su padre Francisco Fernández Sarela, el que se dirigió a La Coruña y allí adquirió el derecho de ciudadanía. Su participación en la fachada de San Nicolás (fig. 160) de esta ciudad, no admite discusión por indudable. En la casa de la calle de Santa Catalina, esquina a la de la Fuente, cuya composición muestra el mismo carácter que la casa de las Platerías, vivió el pintor (¿su hijo?) Jacobo Fernández Sarela, que doró, en 1793, los altares de San Nicolás.

En las casas particulares de Santiago, la casa Bazán, detrás de San Benito, y la que hay junto a la casa del Deán, en la Rua del Villar, se vio obligado Sarela a acumular la riqueza ornamental en pocos puntos y principalmente en la portada, mientras que las demás superficies las dejó sin adornos, intencionadamente.

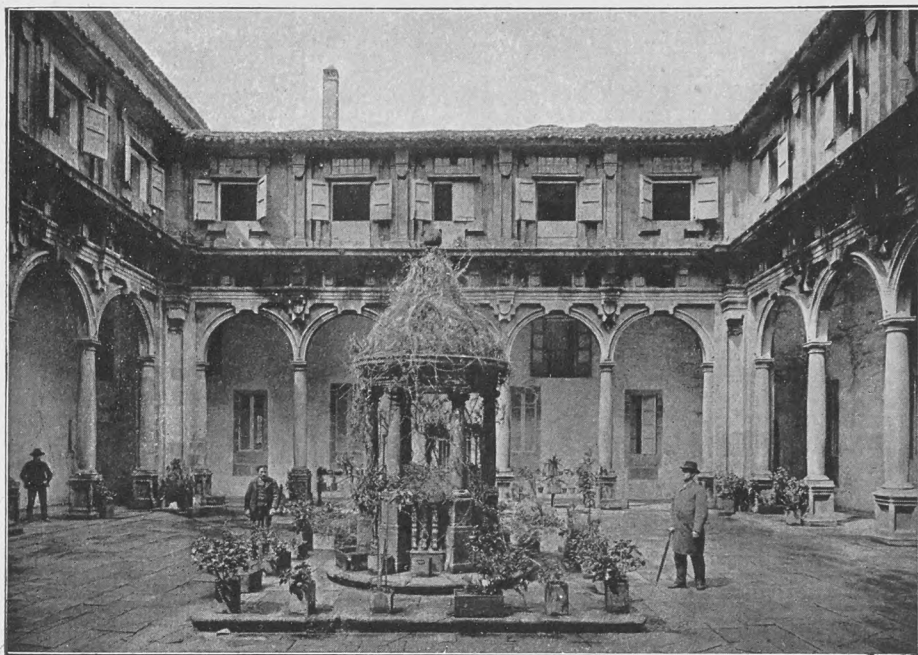


161. DETALLES DE SANTIAGO DE COMPOSTELA Y LA CORUÑA  
(Uhde)



162. DETALLES DE SANTIAGO DE COMPOSTELA  
(Uhde)

El estilo de placas se había desarrollado en edificios religiosos. Sarela lo llevó a los profanos y en ellos pudo manifestarse el artista más desembarazadamente y con más libertad; y por lo mismo habían de mostrarse aquí, mucho antes, los desfallecimientos y la franca decadencia de una tendencia artística que ya no creaba, obedeciendo a una necesidad interior, sino que cultivaba la forma del adorno simplemente por sí misma (figs. 161 y 162).



163. SANTIAGO DE COMPOSTELA: PATIO DEL HOSPITAL REAL

(Uhde)

De época moderna son la botica y los dos patios posteriores del Hospital, con la escalera de dos tramos entre ellos colocada en el eje de la iglesia y construida por Ramón Pérez Monroy (fig. 163). Los patios se empezaron antes de 1769 y se acabaron en 1798. El dominico Fray Manuel de los Mártires, en el proyecto primitivo, hizo enteramente iguales los dos patios, y es muy probable que las diferencias que presentan dos trabajos tan íntimamente relacionados tengan su explicación en la intervención de Varela Velado.



## CAPÍTULO VII

# LA ESCUELA OVETENSE Y LA REACCION VITRUVIANA EN EL CHURRIGUERISMO

119.—El arte burgués.—120. La escuela ovetense.—121. Fray Pedro Martínez:  
La vuelta al vitruvianismo.—122. Cornisas de madera de Zaragoza.

119. El arte burgués.—La venta de todos los empleos del Estado, y hasta los puestos de virrey en las Colonias, a los aristocráticos hidalgos libres de impuestos, que mantenían incólumes sus rentas por medio de exacciones o tributos excesivos en sus dominios, había conducido a un estado de cosas tal, que en toda España, y sobre todo en Madrid y las provincias del sur, el oro se amontonaba, en su mayor parte, en las arcas de unos pocos nobles que vivían con el mayor lujo y de la Iglesia; mientras, por el contrario, la burguesía se empobrecía cada vez más. En las grandes ciudades, es verdad que se elevaron palacios para la nobleza, pero también lo es que el monarca, como señor absoluto, no permitía la construcción de aquéllos con arreglo a las riquezas de sus dueños cuando podían sobrepasar y oscurecer a los palacios del rey. Así, por ejemplo, el palacio de los duques de Liche y el Gobierno de Madrid se ejecutaron, por dicha causa, con mucha mayor sencillez que la que acusaba el plan primitivo. No se creía conveniente, por otra parte, llamar la atención hacia las propias rentas a monarcas que se hallaban constantemente en la mayor penuria, y fue preciso conformarse, a lo más, con adornar con una rica portada churrigueresca los viejos palacios, que con frecuencia procedían del tiempo de la dominación árabe. Construir nuevos palacios como los que surgieron en Italia por todas partes, era un lujo reservado a los grandes, y aun esto solamente realizado con cautelosa limitación. También se elevaron magníficos palacios para los príncipes de la Iglesia en Sevilla (1697 a 1702), Murcia (1748 a 1752) y Málaga (1772), pues aunque también ellos eran empleados del rey, poseían, en cambio, el poder necesario para permitirse rivalizar en riqueza con la Corona.

En toda la nación había pasado el comercio a manos de extranjeros, y sólo Oviedo y las dos grandes ciudades comerciales de la costa de Levante, Valencia y Barcelona, dotadas con privilegios especiales, tomaron parte excepcional en este total desarrollo de la cultura. Aquí fue en todo tiempo la nobleza, no la protectora, sino la protegida por una burguesía fortalecida en sí misma

sin extraño auxilio. En estas provincias, más abundantemente cruzadas de sangre germánica, florecieron la industria y el comercio, y también allí se desarrolló una arquitectura burguesa, no sólo en palacios al estilo italiano, sino también en las casas ordinarias.

**120. La escuela ovetense.**—Los nevados picos del Pirineo habían protegido a Oviedo de una conquista duradera por parte del enemigo africano, y de aquí partió la lucha por la Independencia española; aquí fue la cuna de la existencia nacional, y pudo seguir el arte orientaciones propias, condicionadas por las circunstancias locales. Entre las primeras residencias de nobles, podemos citar la del conde de Nova, construída por Manuel Reguera, a fines del siglo XVII, que es un palacio romano del Renacimiento, de tres pisos, con rica cornisa muy volada, balcones en los huecos del piso principal, y sobre ellos, alternando en tranquila combinación, guardapolvos triangulares y curvos. El central de los siete ejes de la fachada contiene la entrada al patio rectangular, y el ingreso está realzado por medio de una rica portada, coronada por el escudo de armas. También la casa de Toreno, con sus dos columnas dóricas que componen la fachada, y la completamente simétrica y más notable casa del Parque, ostentan sentimiento italiano y francés, respectivamente. Una obra puramente italiano-académica, por su planta, es el palacio, mucho más grande y aislado, del marqués del Campo Sagrado. Alrededor de un patio cuadrado, con arcadas de columnas, se agrupan los distintos departamentos en tres de sus lados, mientras el cuarto recibe la escalera doble de tres tramos. Sobre el tejadillo de las galerías de dos pisos, provistas de columnas extraordinariamente hinchadas, están las ventanas del segundo piso. Al exterior están reunidos el zócalo y el piso bajo, y limitados por una imposta que sirve de base a los balcones. Encima se eleva el piso principal, muy retrasado respecto del muro inferior. El último piso está indicado solamente por pequeñas ventanas, y así se deja sitio para una alta cornisa, con alero de madera muy volado, que está sobre el escudo de armas del eje central. Los ángulos están almohadillados en ambos pisos y el superior organizado con pilastras. Son características de Oviedo las guarniciones de las ventanas del piso bajo y sobre todo de las portadas. Del sentimiento fuertemente constructivo de Herrera dan testimonio, en todas sus creaciones, los dinteles y antepechos de las ventanas resaltando sobre el fondo del muro. Sus sucesores perfeccionaron esta forma con más riqueza, transformándola en orejetas de ángulo, perfiladas.

El último grado y la mayor exaltación de esta forma se hallan representados en los palacios y casas de Oviedo, pues aquí se extienden los anchos guarnecidos de las ventanas como una cinta o faja pegada a la superficie del muro y resaltada, pero perfilada con relativa delicadeza, y en los ángulos están quebradas repetidamente, de modo que todo el frente del edificio está ricamente decorado, sin necesidad de emplear ninguna clase de ornamentación (fig. 164).

En la fachada del convento de San Pelayo, construído por el lego franciscano Fray Pedro Martínez, está desarrollado el motivo de las orejetas en los

ángulos por medio de gradaciones y con más vigor que en el palacio de Campo Sagrado. Por lo demás, la fachada está compuesta, con muy poca habilidad, por medio de columnas en los distintos pisos, en correspondencia con las tres portadas de medio punto. La forma aquí empleada para los guarnecidos de los vanos vuelve a emplearse en la mayor parte de las casas de este tiempo. Ordinariamente son fachadas de tres hasta cinco ejes; los dos pisos inferiores están como constituyendo medios pisos y muchas veces formando uno solo a modo de zócalo. El centro recibe una rica portada con las armas del propietario. La verdadera riqueza de aquellas guarniciones, características de Oviedo, está reunida en los dos, y a veces en los tres cuerpos superiores, cuyos rasgados vanos, que llegan hasta el piso, dan a un balcón corrido, perfilado a modo de cornisa, que abarca todo el frente. Una cornisa, fuertemente volada sobre consolas, corona el edificio.

El maestro constructor de catedrales Juan de Cerecedo, muerto en Oviedo en 1568, hizo el convento de Dominicos de esta capital y la iglesia parroquial de Cudillero, comenzada en 1553. Pedro de Lizurgarate, constructor de la casa del



164. PALACIO DE OVIEDO DE UN PARTICULAR

Ayuntamiento y de la Universidad de Oviedo; Gonzalo de Güemes Bracamonte, Juan de la Pedriga, Juan de Cajigal y Sola y Fernando de Huerta, son los representantes principales de la escuela ovetense. Sus obras se hallan extendidas por toda Asturias.

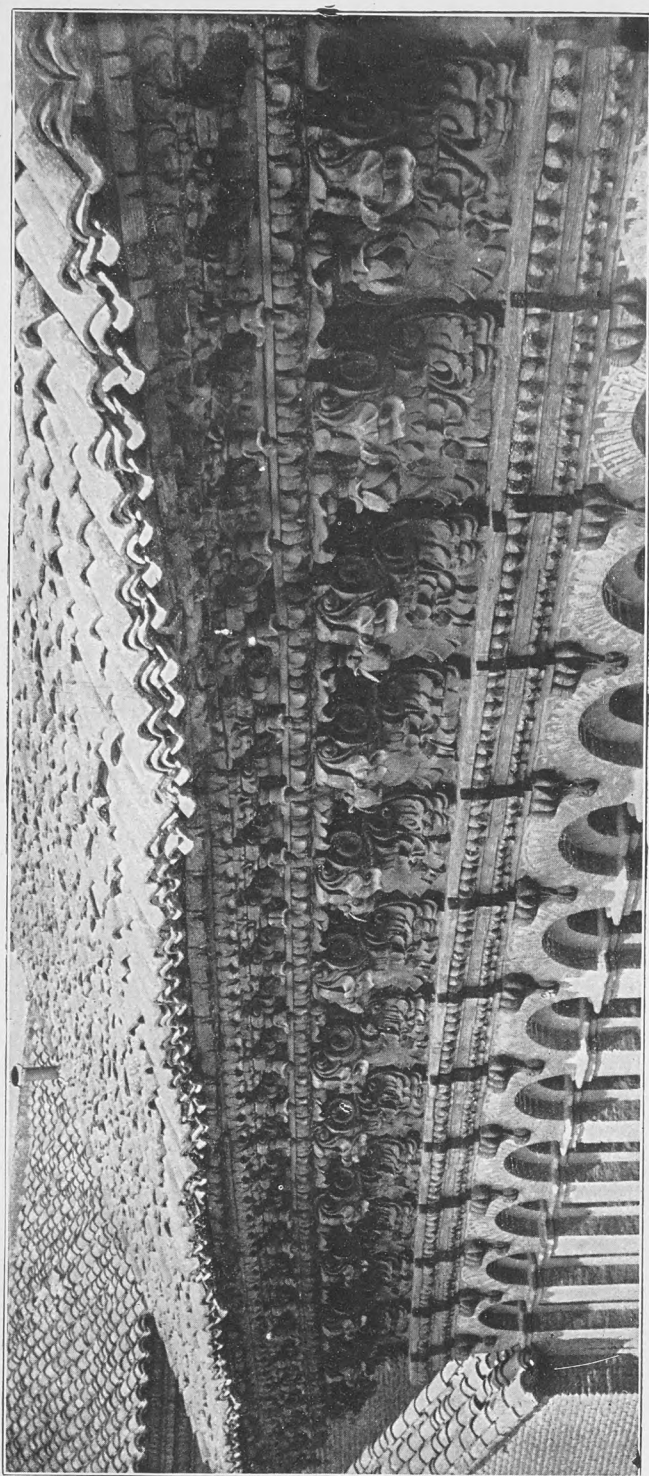
Es curioso que se hallen los mismos guarnecidos acodados que hemos visto en Oviedo en la iglesia parroquial de Santa María de Elche, comenzada en 2 de julio de 1673 y concluída el 19 de septiembre de 1727 en su parte principal, excepto el crucero y las portadas.

**121. Fray Pedro Martínez: La vuelta al vitruvianismo.**—La personalidad saliente, dentro de esta dirección artística, fue el erudito constructor del con-



vento de San Pelayo, Fray Pedro Martínez. Bautizado en 9 de mayo de 1675, en Quintanilla de la Mata, junto a Lerma, entró en el convento benedictino de San Pedro de Cardaña en 8 de diciembre de 1698, siendo ya arquitecto, y allí continuó con entusiasmo sus estudios. Para el conocimiento de sus obras y de su manera de ser, algo pedantesca, nos referimos a sus propios informes: no se sabe dónde estudió; como la abeja (así dice él), voló por el jardín de las ciencias, especialmente las matemáticas, para libar de sus flores, reglas, leyes, lecciones, etc., aplicables a la arquitectura; y para que ninguno de sus estudios pudiese perjudicar a los demás, dividió el día exactamente, para dedicar la parte correspondiente a la arquitectura, a la aritmética, a la geometría y a sus prácticas religiosas y demás obligaciones. A consecuencia de la fama que adquirió en Burgos, fue nombrado maestro mayor del Arzobispado; en la Catedral son obra suya las verjas, el púlpito del crucero y la sacristía de una capilla del claustro. Concluyó la colegiata de Peñaranda, construyó el tercer claustro y la fachada del convento de Nuestra Señora del Prado en Valladolid; también trabajó en Gumiel del Mercado, en Sotillo, Haro, etc.; en el convento de Benedictinos de Cardaña construyó las habitaciones del norte, el altar mayor y los laterales (1705), la casa de San Martín del Río y los molinos de Rezmondo. Dirigió la construcción de la iglesia de San Pedro de Eslonza, cuya fachada es obra suya, y los molinos de Mansilla de las Mulas, en el reino de León; proyectó la fachada del vicariato del convento de monjas de San Pelayo, en Oviedo, y probablemente el altar mayor del convento de monjas de La Vega, también en Oviedo, la capilla nueva del Patrón en el Monasterio de Silos, y en San Benito el Real de Valladolid la escalera principal, sostenida por arcos y columnas. Los planos de sus obras se conservan en el Archivo de Cardaña. A pesar del sentimiento barroco que domina en todas sus obras, sin embargo, se nota en ellas cierta tendencia al clasicismo greco-romano. En un *Diálogo*, en que hace tomar parte a Vitruvio, entre otros, se lamentaba de que hubiera desaparecido la arquitectura greco-romana, y echó en cara a los arquitectos modernos sus columnas salomónicas y retorcidas y los ornamentos churriguerescos. En la lista de sus escritos, ricamente ilustrados, figuran: Obras matemáticas de Fray Pedro, las anotaciones matemáticas en orden alfabético, la perspectiva de Fray Pedro, la geometría (desarrollo histórico de la geometría con un apéndice de geodesia), la arquitectura hidráulica, los fragmentos matemáticos de Fray Pedro Martínez con la réplica al «curioso arquitecto», en que él, entre otros, refuta a Fray Lorenzo de San Nicolás y a Juan de Torija. Sus obras tratan, en conjunto, de matemáticas, geodesia e hidráulica. Ideó, además, un nuevo aparato para medidas llamado «arquímetro»; murió en el Monasterio de Oña, y allí mismo fue enterrado en 4 de febrero de 1733.

En su tendencia hacia una mayor severidad clásica, ofrece sus puntos de contacto con Fray Lorenzo de San Nicolás, que, todavía en medio de la libertad borrominesca, que alrededor suyo se desenvolvía, se mantuvo firme en la severidad vitruviana de Herrera; Pedro Martínez, por el contrario, se adelantó a su tiempo, y fue el primero en retroceder desde el churriguerismo al vitruvianismo.



165. CORNISA DE MADERA DE UNA CASA DE ZARAGOZA

(Lacoste)

Lorenzo luchó por el ideal de un tiempo ya pasado, señalándolo como el modelo a que se debía aspirar; Pedro Martínez fue el primero en mostrar a su nación el camino de un nuevo arte, del progreso, en una palabra; aquél es *todavía* vitruviano; éste lo es *ya*.

122. **Cornisas de madera de Zaragoza.**—Un desarrollo enteramente distinto tomó el barroco en Zaragoza. En todos los tiempos, y ya antes de la invasión árabe, se había buscado aquí el adorno principal de las fachadas de ladrillo (a causa de la abundancia de madera en el valle del Ebro), en la perfección y el desarrollo de los aleros de madera muy volados. En los cabios, originariamente sin adornos y puramente constructivos, se atornillaron o sujetaron molduras y gotas torneadas de madera, que ocultan cada vez más la forma primitiva y transforman los canalones en una rica cornisa, que refleja el cambio de formas del estilo. De estas cornisas, protegidas contra las inclemencias del tiempo, se apoderó por completo la escultura, mientras que en la planta y el alzado de los palacios se mantuvieron aferrados los arquitectos a la forma tradicional (fig. 165).



## CAPÍTULO VIII

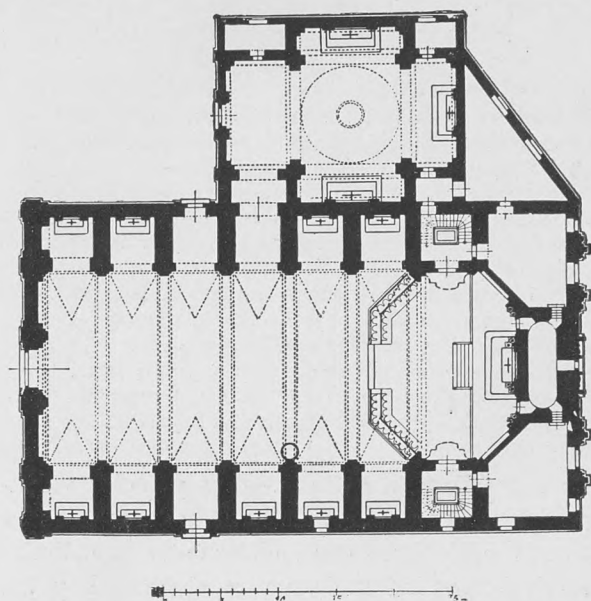
# ITALIANISMO Y CHURRIGUERISMO

123. Valencia, lazo de unión entre España e Italia.—124. Decoradores italianos.—125. Primeras construcciones barrocas en Valencia.—126. Torre de Santa Catalina en Valencia.—127. Portada principal de la Catedral de Valencia.—128. Palacios privados de Valencia.—129. La costa de Levante.—130. La iglesia jesuítica de Nuestra Señora de Belén, en Barcelona.—131. Jesuitismo e italianismo.—132. La iglesia jesuítica parroquial y procesional del tipo de la iglesia de corte.—133. Diferencia entre la iglesia jesuítica pública y la de colegio o noviciado.—134. El colegio de Loyola, el más brillante monumento del barroco jesuítico sobre el suelo español.—135. Otras iglesias colegiadas jesuíticas.—136. Iglesias vascas del tipo de salón.—137. La iglesia parroquial de Santa María, en San Sebastián.—138. Las salas de predicación vascas y la regla de la Orden dominicana.—139. Los holandeses Van der Beer y Jaime Bort.—140. Vicente Acero, el último churriguerista.—141. La Monarquía española y el robustecimiento del Estado francés.—142. La decadencia española.

123. Valencia, lazo de unión entre España e Italia.—Los palacios valencianos presentan un carácter churrigueresco mucho más acentuado que los de Oviedo y Zaragoza; pero mientras que las relaciones comerciales entre las colonias y la metrópoli explican la aparición de formas indomejicanas en el sur de España, de lo que ofrece un caso típico la Cartuja de Granada, en cambio, el comercio con Italia y Oriente, que en todo tiempo fue el nervio de la vida de Valencia y Barcelona, debido a su situación geográfica, trajo consigo que se iniciase el Renacimiento italiano en estas provincias, propagándose desde allí al resto de la Península, saturada de la cultura septentrional. Por la misma causa no se desarrolló en la región levantina el carácter típico nacional de una manera tan pronunciada como en las demás provincias españolas, y hasta las creaciones más maduras del barroco están allí penetradas de un sentimiento italiano más marcado. Por otra parte, no hay que olvidar que fueron precisamente estas provincias mediterráneas las que, por el intermedio del Gesú en Roma, ejercieron una influencia decisiva sobre el arte italiano (1).

(1) N. del T.—La influencia que el arte español ejerció, por el intermedio de la iglesia romana de Gesú, sobre el arte italiano, y con ello sobre el de todo el mundo, estriba en que el Gesú responde por completo a las necesidades prácticas y al espíritu del jesuitismo; pero como éste es oriundo de España, y sin la premisa de la cultura española resulta incomprensible, por eso veo (dice el autor en carta contestando a una consulta del que esto escribe) en la iglesia citada el vencimiento del espíritu italiano por el español, no desde el punto de vista formal, sino desde el correspondiente a la concepción artística del espacio.

**124. Decoradores italianos.**—El bienestar de que disfrutó Valencia durante la Edad Media hizo que se construyeran iglesias en gran número, y uno de los problemas que después se resolvieron fue transformar los edificios góticos, es decir, ocultar la estructura ojival por medio de una decoración de estuco, al estilo barroco. Las grandes iglesias de salón con capillas laterales, como, por ejemplo, la Catedral de Gerona, son características del gótico septentrional español. También era una iglesia de este tipo la parroquial de los Santos Juanes del Mercado (1) (fig. 166), fundada por el arzobispo Juan de Ribera (1311), y que, a causa de un incendio, en 1592 o 98, quedó destruída en su interior, especialmente



166. IGLESIA PARROQUIAL DE LOS SANTOS JUANES DEL MERCADO, VALENCIA

(O. Schubert)

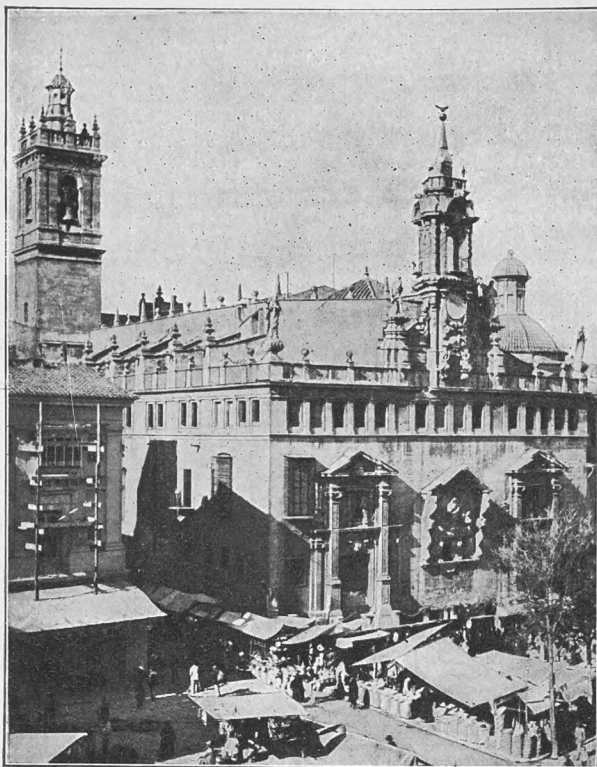
el altar mayor y la techumbre. Vicente García, natural de Requena, aprovechó los viejos muros para la nueva construcción, que se terminó en 1608. La planta es rectangular, de siete ejes o tramos, terminada en la cabecera por un medio octógono con capillas laterales, y detrás del altar mayor, obra de Juan Miguel de Orlens (1628), hay un pequeño espacio en comunicación con él por medio de dos puertas laterales, que sirve de deambulatorio al mismo tiempo que pone en comunicación las dos sacristías. El último tramo, o sea el de junto a la capilla mayor, está separado del resto de la iglesia por el coro de planta semioctogonal, que no adopta la forma de alto muro o pantalla como ocurre en general, sino que está elevado algunos escalones sobre el piso de la iglesia y abierto en su eje, por donde comunica con la nave, mediante un vano a manera de arco de triunfo. A los costados del coro, en el lugar de las capillas, están los accesos para las sacristías y las escaleras que conducen a dos tribunas muy voladas en forma de balcón. El altar mayor está elevado por ocho gradas sobre el coro, de modo que el celebrante pueda ser visto por todos los fieles. El coro, colocado delante del altar mayor y en comunicación con la nave, sin el muro o trascoro que le aísla de los fieles, y el paso por detrás del altar mayor, son dos disposiciones que responden a exigencias rituales del norte de España y nuevas en Cataluña (Levante); en suma, dos manifestaciones, muy dignas de mención, propias del neocatolicismo jesuítico. El empleo de una rica arquitectura del Renacimiento para ocultar por completo la estructura gótica está de acuerdo con el

(1) N. del A.—Según datos proporcionados por D. Manuel Gil Gay.

espíritu de la época. De las dos torres que debían flanquear la entrada principal, sólo una se ha terminado. Muy interesante e instructiva es la fachada que da a la plaza del Mercado, con las dos grandes portadas de las sacristías, la ventana central con el relieve que la guarnece y el tejadillo sostenido por dos montantes que recuerda una disposición muy frecuente en el Tirol (fig. 167). Por encima de la cornisa se alza, arrancando de ella, una torre triangular borrominesca con aletas a los costados. La exuberante decoración de estuco del interior fue

ejecutada, en las más ricas formas del Renacimiento (figura 168), por el célebre milanés Jacobo Barthesi, quien desarrolló su virtuosismo manual en la profusa ornamentación de plantas, cartelas y figuras que cubren las enjutas de los arcos. Las estatuas son obra de Juan Muñoz; el púlpito lo hizo Jacobo Ponzanelli, en Génova, y sólo el tornavoz fue ejecutado en Valencia. Al costado izquierdo de la iglesia está adosada la capilla de la Comunión, construida por Guillot (1 de enero de 1644 a 7 de septiembre de 1653), y es una pequeña iglesia parroquial con cúpula en el crucero y un fresco pintado por Camarón. En 9 de agosto de 1693 se encargó a Vicente Guillot, de Vinaroz, que pintase los frescos para el adorno de la iglesia; mas como a su muerte (1698), sólo estaba terminada

la capilla de la Comunión y una pequeña parte de la iglesia, continuó su obra A. Palomino, desde 1699. Este artista prolongó la arquitectura de los muros por entre los lunetos que penetran en la bóveda de cañón que cubre la iglesia, con una cornisa muy volada sostenida por consolas y cortada por ángeles y nubes; sobre la bóveda desarrolló una visión celestial con los innumerables ángeles y santos que la pueblan, creando así una obra de arte en armonía con la riqueza de la decoración de estuco y un cierre que realza notablemente la impresión del conjunto, que, con razón, puede contarse entre las creaciones más felices de su clase de todo el Renacimiento. Antonio Palomino nació en Bujalance, provincia de Córdoba, el año 1653, y murió en 1725; se dedicó primero,



167. IGLESIA PARROQUIAL DE LOS SANTOS JUANES DEL MERCADO, VALENCIA: VISTA GENERAL

(Ángel)



en Córdoba, al estudio de la Teología y el Derecho; abandonó después la carrera eclesiástica para casarse, y se dedicó al arte; sus conocimientos teológicos le fueron muy útiles para la concepción de las pinturas de las iglesias de Valencia y de la Cartuja del Paular. Su rica erudición histórico-artística la mostró en su obra en dos tomos *Teórica y práctica de la pintura*, que ya durante su vida le valió el sobrenombre de *el Vasari español*.

La iglesia de San Martín, fundada en 1400 y revestida después con las



168. IGLESIA PARROQUIAL DE LOS SANTOS JUANES DEL MERCADO, VALENCIA: INTERIOR

formas barrocas, presenta grandes analogías de estilo con los Santos Juanes del Mercado. Se ignora el año de su transformación y el nombre del artista, y sólo se sabe que la pequeña iglesia contigua procede del año 1674; pero la circunstancia de que José de Cardona Pertusa (muerto en 15 de junio de 1732), constructor de la parroquia de los Mínimos (1725 a 1739), hiciese también la sacristía de esta iglesia en un estilo que recuerda al de San Martín a pesar de su sencillez, permite deducir que también tomó parte en la transformación del interior de esta última. La planta de esta iglesia es un cuadrilátero irregular (trapezoidal), cerrado por un semioctógono, donde está la capilla mayor (fig. 169); pero esta irregularidad es apenas per-

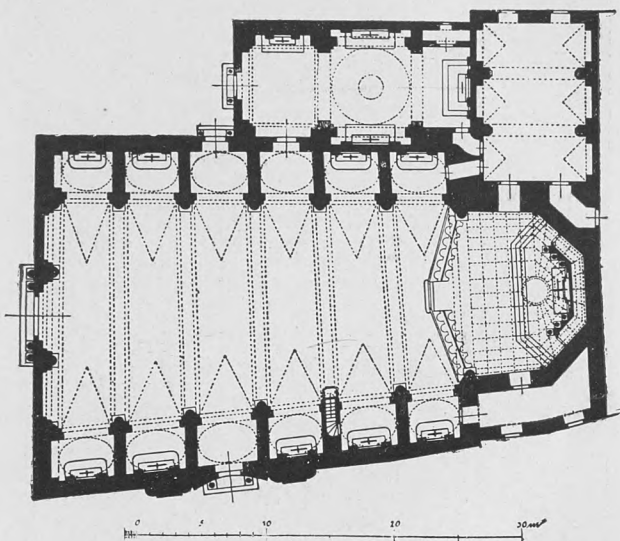
ceptible. El coro, con su sillería correspondiente, tiene una disposición análoga a la de la iglesia anterior, y lo mismo que en ella, está delante del altar y algo elevado. La capilla mayor está cubierta por una bóveda encasetonada, en cuyo centro hay una abertura circular para la iluminación. Una diferencia presenta la disposición de esta iglesia con su análoga del Mercado, y es, que mientras en ésta el deambulatorio está fuera de la iglesia y en comunicación con ella por medio de dos puertas, en San Martín está dentro, puesto que aquí el altar mayor no está adosado a la pared, sino que toma la forma poligonal de los muros de cerramiento, dejando tras de sí el sitio libre para un deambulatorio. Los pilares están adornados por medio de ricas medias columnas en lugar de las pilastras de los Santos Juanes. En ambas

iglesias el acceso a los púlpitos se verifica por el interior de los pilares. Las capillas laterales no se cubren, como allí, por cañones seguidos normales a los muros de la iglesia, sino por cúpulas ovales con el eje mayor en el sentido de la longitud. Llama especialmente la atención, por su riqueza, la portada principal, comprendida entre dos columnas corintias sobre altos basamentos, con un grupo de San Martín a caballo que reparte su capa con un pobre, dentro de un nicho esférico rebajado. La portada lateral contiene un bajo relieve de José Vergara.

Después de estas brillantes creaciones del arte decorativo, se trató de transformar las restantes iglesias medievales con arreglo al mismo criterio de los artistas italianos; pero, ciertamente, lo realizaron sus autores con inferior habilidad. La estructura gótica primitiva se ocultó completamente con estuco bajo el aparato clásico de las columnas, hojarasca dorada, ángeles, niños, cartelas, etc., hasta llegar finalmente a la capilla mayor de la Catedral (fig. 170), que Juan Bautista Pérez de Cascante (1682) vistió con la clásica envoltura, lo mismo que Antonio Gilabet (1731) el resto de la iglesia. Se puso la primera piedra para la Catedral el 22 de julio de 1262, se comenzó el cimborrio en 1404 y se hicieron amplias transformaciones en 1583. Juan Bautista Pérez había ejecutado con anterioridad numerosas obras, a saber: la escalera principal del Palacio Ducal de Florencia, la cúpula de la iglesia parroquial de Ruzafa (Valencia), la torre y sacristía del convento de Agustinos, la iglesia y colegio de San Pío y de los Clérigos Menores; restableció la verticalidad de la torre de la iglesia de San Bartolomé, y, finalmente, hizo la fuente de la plaza de San Juan del Mercado.

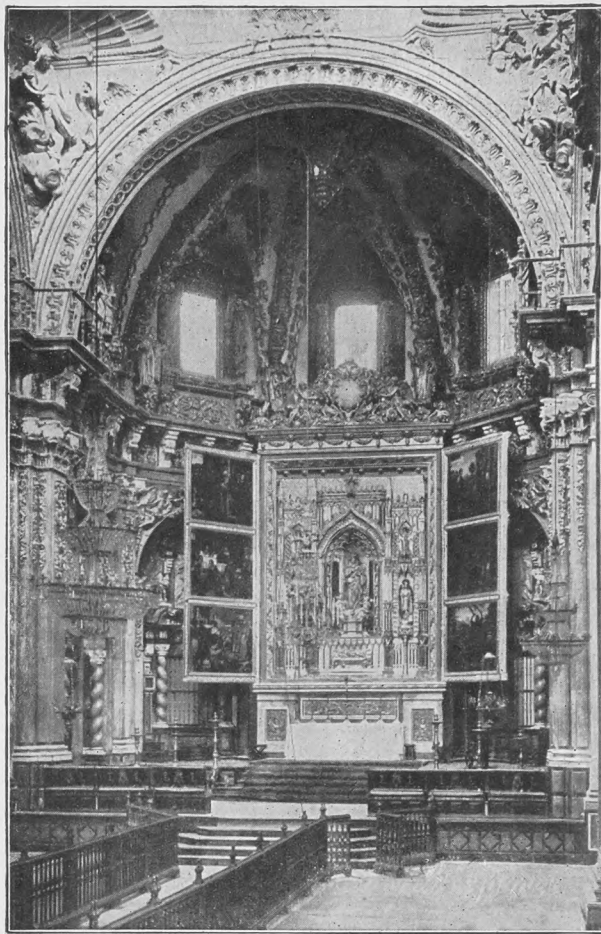
En toda España se manifiesta el mismo empeño en transformar las obras antiguas con arreglo al nuevo estilo; pero en ninguna parte se llevó a cabo con tanta seguridad como en Cataluña.

En la iglesia románica de San Martín de Salamanca, fundada en 1103, se realizó una transformación más original todavía, poniendo, sobre los robustos pilares románicos, una cornisa vigorosamente perfilada con una gran escocia en su parte inferior, de modo que a ella fueran a morir las gruesas columnas románicas. También es muy interesante la manera como se ha vestido, con una



169. IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MARTÍN, VALENCIA:  
PLANTA  
(O. Schubert)

nueva arquitectura, la puerta de los Leones de la Catedral de Toledo, con una moldura en forma de toro, arrollada en sus extremos, que cierra la ojiva, y el delicadísimo relieve de la Asunción de María, de Morcano Salvatierra (1776), que se desarrolla por encima del parteluz hasta penetrar y combinarse con el resto de la composición del tímpano de la puerta.



170. ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE VALENCIA  
(Gómez)

#### 125. Primeras construcciones barrocas en Valencia.

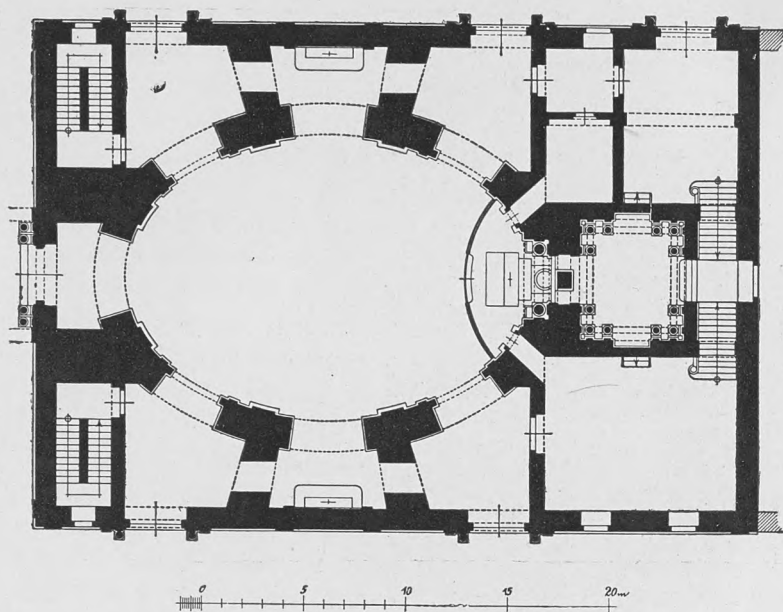
La primera gran iglesia barroca hecha de nueva planta en Valencia, la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados (fig. 171), unida a la Catedral por medio de un puente, fue construida en lugar de un antiguo templo consagrado a Esculapio, para alojar una imagen muy venerada que tres ángeles ofrendaron a la Hermandad del Hospital, en 1414 (1). El proyecto y la ejecución de esta obra, que estuvieron a cargo de Diego Martínez Ponce de Urrana, natural de Requena, fueron debidos a la iniciativa y decidido apoyo que prestó el virrey conde de Oropesa, y la duración de los trabajos alcanzó desde 1652 a 1666 ó 1667. La planta general es un rectángulo alargado donde está inscrita una elipse

coronada por una cúpula, a uno de cuyos extremos se adosa la capilla de la Virgen con el camarín, que se eleva más allá del altar mayor, y la imagen de María radiante de piedras preciosas, de perlas y adornos de toda clase. A ambos lados están las sacristías y escaleras de servicio. Dividen los muros ocho pilastras corintias, y entre ellas, dispuestos alternativamente, vanos rectangulares y de medio punto dan a los altares laterales y a los atrios que preceden a las cinco puertas de entrada. Sobre estos huecos corre una cornisa que sostiene los ricos guarnecidos de

(1) N. del T.—Según otra leyenda, la imagen fue donada por el papa Benedicto XIII (1410).



los balcones de las tribunas. El gran entablamento con sus triglifos soporta la media cúpula, obra de Antonio Palomino, adornada con magníficos frescos, y sobre la cornisa penetran en ella, por los ejes de la elipse, lunetos con ventanas rectangulares. La disposición interior se acusa al exterior por una construcción rectangular de dos pisos y por el tambor oval coronado de cúpula, que sobresale por encima del tejado. Las portadas y ventanas, encuadradas por dóricas pilastras y columnas, con guardapolvos dobles, quebrados fuertemente e interrumpidos, muestran, lo mismo que la arquitectura interior, el dominio de las influencias italianas. Del año 1765 proceden algunos adornos



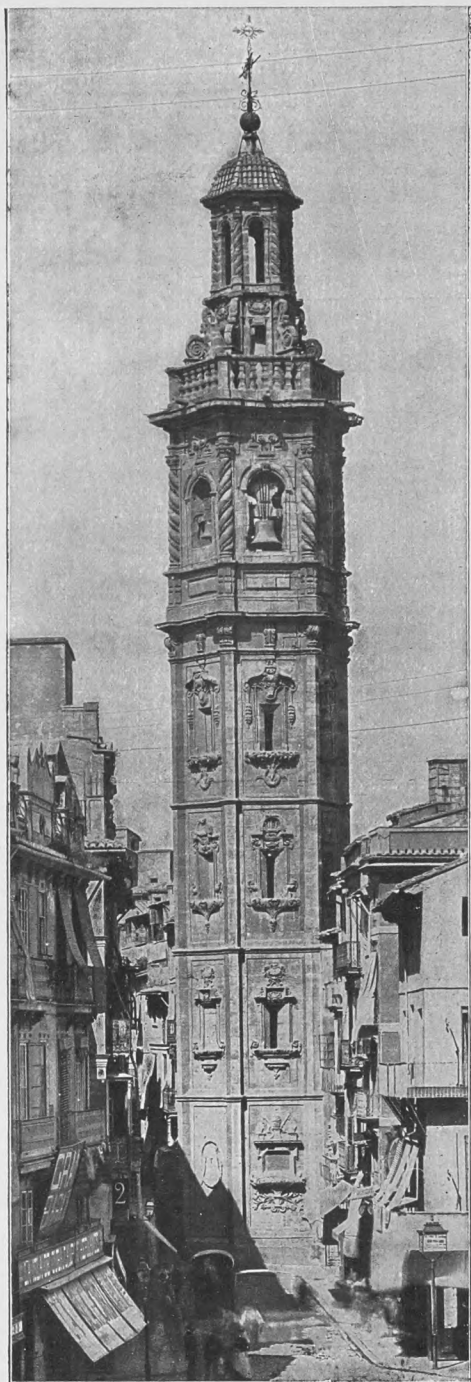
171. CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DESAMPARADOS, VALENCIA

(O. Schubert)

del interior, y Vicente Gascó colocó el piso de mármol (a partir del 22 de abril de 1767) que había sido hecho en Génova. Los dorados son obra de Ignacio Vergara y los estucos de Miguel Navarro. El altar de Ignacio Vergara fue sustituido en 1818 por el actual, y los cuadros de José Vergara, así como todo el adorno, se hicieron desaparecer. De la sacristía arranca una amplia escalera para el camarín de planta cuadrada y abovedado, obra del arquitecto Vicente Marzo; doce columnas corintias dividen sus muros. Las pinturas proceden de Juan de Juanes y Francisco Llácer. Lo mismo el interior de la iglesia que su exterior acusan la influencia italiana.

**126. Torre de Santa Catalina en Valencia.**—Más independiente de toda imitación extraña es la torre de la iglesia parroquial de Santa Catalina (fig. 172). En el lugar donde en otro tiempo estuvo una mezquita se

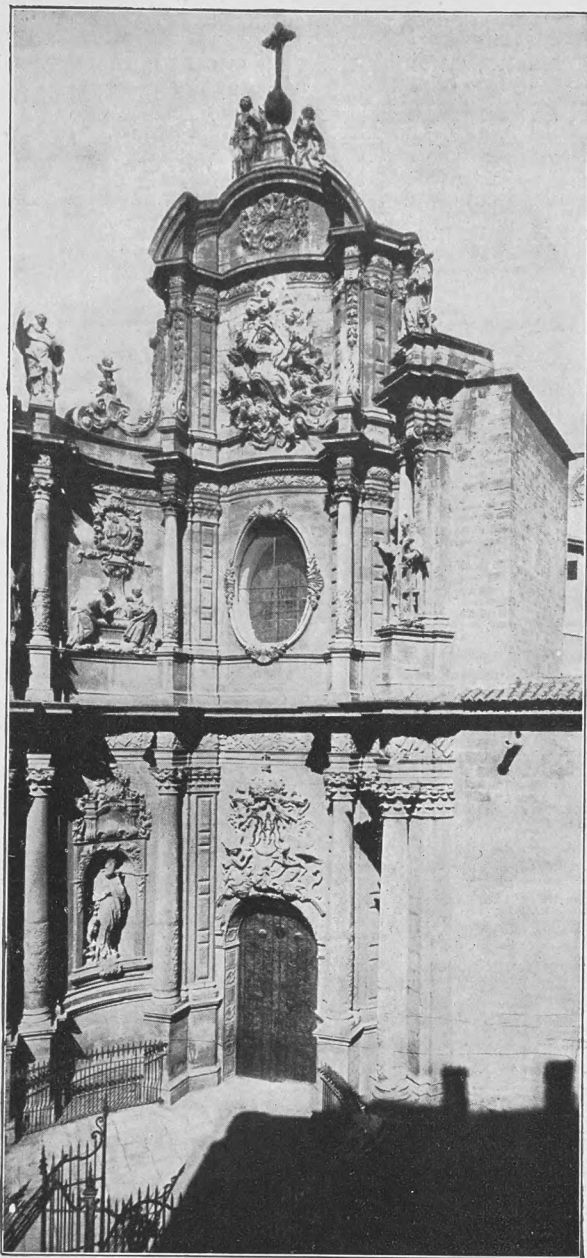
fundó después un templo gótico, que fue casi totalmente destruido, en 29 de marzo de 1584, por un terrible incendio, quedando en pie tan sólo un



172. TORRE DE SANTA CATALINA, VALENCIA

altar y algunos cuadros. Esta iglesia, lo mismo que tantas otras, se cubrió con una vestidura barroca, con sus clásicas columnas y rica hojarasca o follaje, utilizando naturalmente la estructura ojival. Juan Bautista Viñas (de 5 octubre 1688 a 1705) levantó junto a la portada principal una alta torre exagonal, dispuesta en tal forma que es visible desde tres calles, y mientras en Córdoba, Murcia y Santiago se conservó la planta cuadrada del alminar, aquí fue el Miguelete de la Catedral, con su planta de octógono, el que sirvió de modelo para esta torre, que constituye un rasgo distintivo de Valencia. El arquitecto reunió toda la riqueza en los pisos altos, haciendo resaltar los ángulos por medio de columnas salomónicas y estableciendo el tránsito entre el cuerpo principal de la torre y su remate por medio de ricas volutas. El templete final está coronado por su cúpula correspondiente. Por el contrario, los cuatro pisos inferiores acusan una mayor sencillez, con sus ángulos sencillamente reforzados y las ventanas de la escalera en cada piso, con sus ricos guarnecidos tan típicos del arte español. Son muy de notar los guardapolvos agudamente recortados, a modo de paneles de marquetería. Esta torre, de puro abolengo nacional y de agradables proporciones, con sus hermosos detalles vigorosamente dibujados, su hábil combinación de efectos y su ingeniosa colocación para servir de ornato a la ciudad, puede figurar entre las obras más notables de su tiempo. Su composición, en conjunto, es bastante severa, pues las tendencias barrocas del artista se manifiestan solamente en la parte ornamental.

**127. Portada principal de la Catedral de Valencia.**—Enteramente barroca en su conjunto, es, por el contrario, la portada principal de la Catedral de Valencia, colocada junto al Miguelete, que es de planta octogonal y de lisos muros (fig. 173). La portada consta de un cuerpo central convexo, de tres pisos, que termina por un frontón curvo y está flanqueada por columnas corintias antepuestas al muro; esta parte central se prolonga a ambos lados por dos alas cóncavas de dos pisos, que terminan por grupos de columnas escalonadas, coronadas por estatuas. Una cerca de piedra, con su verja correspondiente, prolonga la curva de las alas y viene a formar de ese modo un atrio oval, delante de esta inspiradísima obra decorativa, en el más alto sentido (fig. 174). Nichos con ricos guarnecidos en el piso bajo contienen estatuas, y otras, colocadas sobre las columnas, acentúan la verticalidad; en el piso superior adornan los entrepaños vigorosos altos relieves, igualmente con figuras, y juntamente con las voladas cornisas que se quiebran repetidas veces, elevan considerablemente el efecto de esta magnífica decoración teatral. La gracia y la delicadeza del conjunto acusan la influencia italiana; la finura de los detalles está en armonía con el mármol blanco aquí empleado, y su autor fue el alemán Conrado Rodolfo, que se encargó de la obra en 6 de marzo de 1703. Hijo de un escultor alemán poco conocido, huyó de la casa paterna para ir a París, y más tarde a Italia, donde

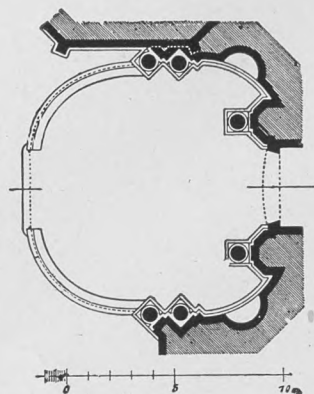


173. CATEDRAL DE VALENCIA: VISTA DE LA PORTADA PRINCIPAL

(Ángel)



continuó sus estudios con Bernini; de Roma vino a Madrid, y, por consejo de Raimundo Capuz, se trasladó a Valencia, donde recibió el encargo de hacer esta portada. En 1707 abandonó Rodolfo el trabajo para defender la causa del emperador Carlos VI, después de dejar terminada la obra de cantería y escultura del primer piso, a excepción de una estatua y una columna. Las estatuas del piso inferior las hizo Villanueva; en vano se aguardó, hasta 1713, el regreso del artista germano, y finalmente se encargó de la terminación de la obra, por 32.626 libras, a los canteros José Miner y Domingo Saviesca y a los escultores Andrés Robles, Luciano Estebe y José Padilla. El gran relieve de la Virgen es de época posterior, y su autor Ignacio Vergara; pero el proyecto total y la mayor parte de la ejecución, son obra del discípulo de Bernini, Konrad Rudolf, lo que explica su italianismo a pesar de la nacionalidad alemana del autor.



174. PLANTA DE LA PORTADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

(O. Schubert)

magnificencia de todos es, sin duda, el del marqués de Dos Aguas (fig. 175).

Construido sobre una planta muy irregular, se agrupan los distintos departamentos en derredor de los patios con poca habilidad, lo que ha dado lugar a repetidas transformaciones de su interior; el artista se preocupó más de idear una fachada de gran efecto que de darle una buena distribución. El proyecto de la fachada fue debido al célebre pintor Rovira, que la comenzó en 1740 pintándola al fresco y después, para conseguir una obra más duradera, se revistió de estuco de mármol de colores, por José Ferrer. La portada, de alabastro transparente procedente de las canteras de Picosent, fue ejecutada por el escultor valenciano Ignacio Vergara (1740 a 1744), con arreglo a los planos de Rovira. Las dos torres flanqueantes de la fachada, la portada principal, que abarca dos pisos, y la exuberante y rica ornamentación, recuerdan las formas tradicionales del alcázar español. La multitud de formas que rompen el sistema paladiano, y el adorno, que si no cubre por completo las superficies las recarga y las divide, acusan tanto la mano del pintor barroco como los rasgos característicos del período de la reacción contra la severidad herreriana, a saber: la pintoresca y juguetona

128. Palacios privados de Valencia.—La aristocracia del dinero y de la sangre mandó construir palacios en Valencia, en consonancia con sus riquezas; pero desgraciadamente, sólo un escaso número de ellos ha conservado su antiguo esplendor hasta nuestros días. El mayor de todos es el construido por Vicente Marzo: la casa de los condes de Parcent, cuyas fachadas dan a tres calles, y que, por su lujo y magnificencia, fue elegido para alojamiento de José Bonaparte, en la actualidad se ha convertido en vivienda de alquiler. Por lo que se refiere a sus grandes dimensiones, ya que no por su arte y cómoda distribución, pueden rivalizar con el de D. Gaspar Dotres los palacios de los condes de Alcudia, de Cervellón y de Pinohermoso; pero el que ostenta mayor

resolución de las formas de la arquitectura a base de una habilidad extraordinaria en el dibujo y este mismo dibujo transmitido a las formas plásticas. La imposta que corre entre el segundo y tercer piso está representada por una



175. CASA DEL MARQUÉS DE DOS AGUAS, VALENCIA

faja sobrepuesta al muro, a modo de cinta, con sus borlas colgantes; los guarnecidos de los huecos son de una riqueza extraordinaria. El conjunto, a pesar de su carácter neto español, que recuerda a Guarini y a Ribera, respira en los detalles, sin embargo, un sentimiento más italiano que español.

El arquitecto más fecundo, ya que no el más importante de este tiempo, fue el valenciano Bernardo Alonso de Celada.

**129. La costa de Levante.**—La misma asociación del espíritu italiano y del español se nos muestra en Alicante, en cuya casa del Ayuntamiento se trató de impresionar únicamente por su masa tranquila, no interrumpida por saliente alguno, al estilo de los palacios romanos; y hasta las dos torres a caballo sobre

las calles de los costados, sólo están divididas por un piso intermedio y no aparecen sino por encima de la balaustrada que sustituye a la cornisa, provista de gárgolas y adornos en forma de pirámide. Aun cuando muchos detalles recuerdan claramente las obras del churriguerismo valenciano, por ejemplo, el palacio de Dos Aguas, sin embargo, la tranquila sucesión de las dos filas de ventanas, y las ricas cartelas con escudos de armas en el eje principal de la fachada, como adorno único del muro liso, colocadas entre las ventanas de los pisos superiores, acusan imperiosamente el estilo de las construcciones romanas.

La delicada ornamentación del Sagrario de San Nicolás y de la iglesia de Santa María, en Alicante, muestran un estrecho parentesco con la portada principal de la Catedral de Valencia (fig. 176).

Las influencias extranjeras se hicieron notar, con mayor intensidad todavía, en las Islas Baleares



176. SAGRARIO DE SAN NICOLÁS, ALICANTE: PUERTA DEL CLAUSTRO

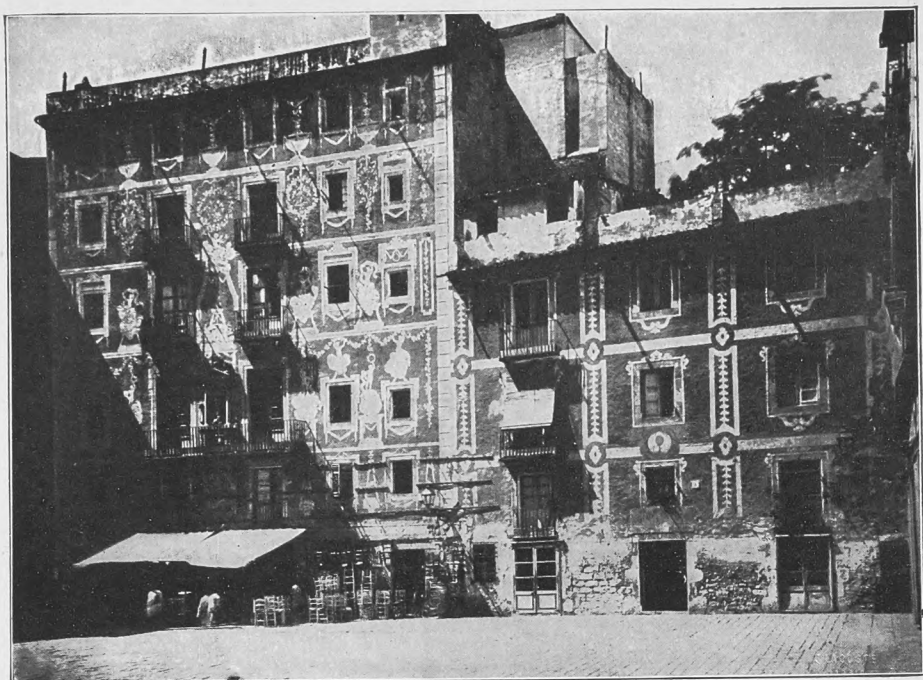
que en las costas españolas, como no podía menos de suceder, dada su situación geográfica. Entre los edificios monumentales de Palma de Mallorca hay un palacio en la calle de San Jaime, que reproduce el alzado del Zecca en Venecia, y la casa del Ayuntamiento, con su volada cornisa o alero de madera, a pesar del carácter puramente español de muchos detalles, tiene un sello italiano inconfundible. El italiano Antonio Soldatti vistió el palacio Morell con una decoración de estuco y con pinturas de un carácter alegre, más francés que italiano.

En Barcelona se aclimató el mismo italianismo que en Valencia; pero los palacios de la época se conservan todavía menos que en esta capital, y las moradas burguesas se decoraron generalmente con esgrafiados o con adornos



hechos como con plantilla y pegados a la fachada, que rara vez han llegado hasta nuestros días (fig. 177). Notabilísima es la casa de Dalmases, hecha de piedra y conservada, gracias a eso, en buen estado; en ella se mezclan formas platerescas y barrocas.

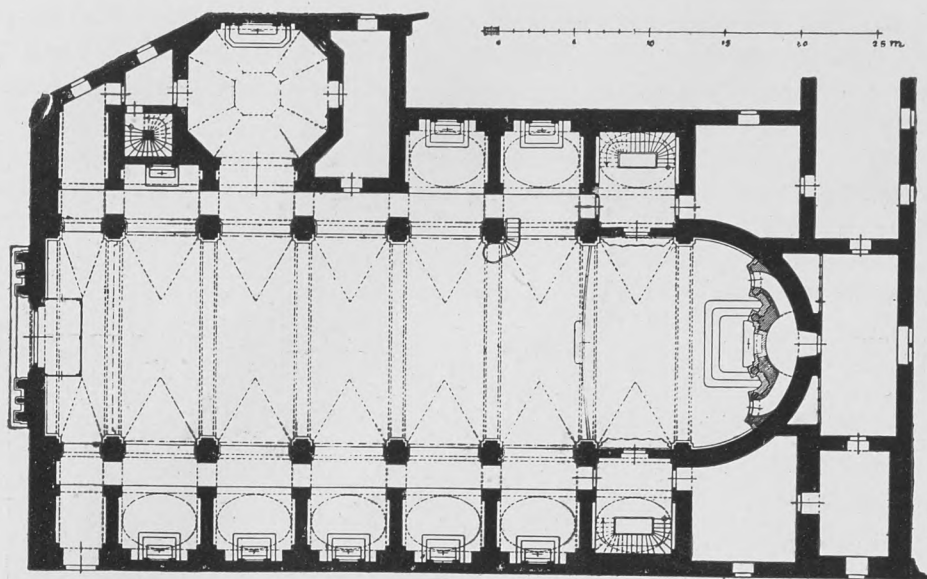
130. La iglesia jesuítá de Nuestra Señora de Belén, en Barcelona.—Esta iglesia, construída desde 1681 a 1729, en donde se guarda la espada del fundador de la Orden, desarrolla el pensamiento característico de Valencia y de todo el Norte, de la iglesia de salón con ábside semicircular, deambulatorio y



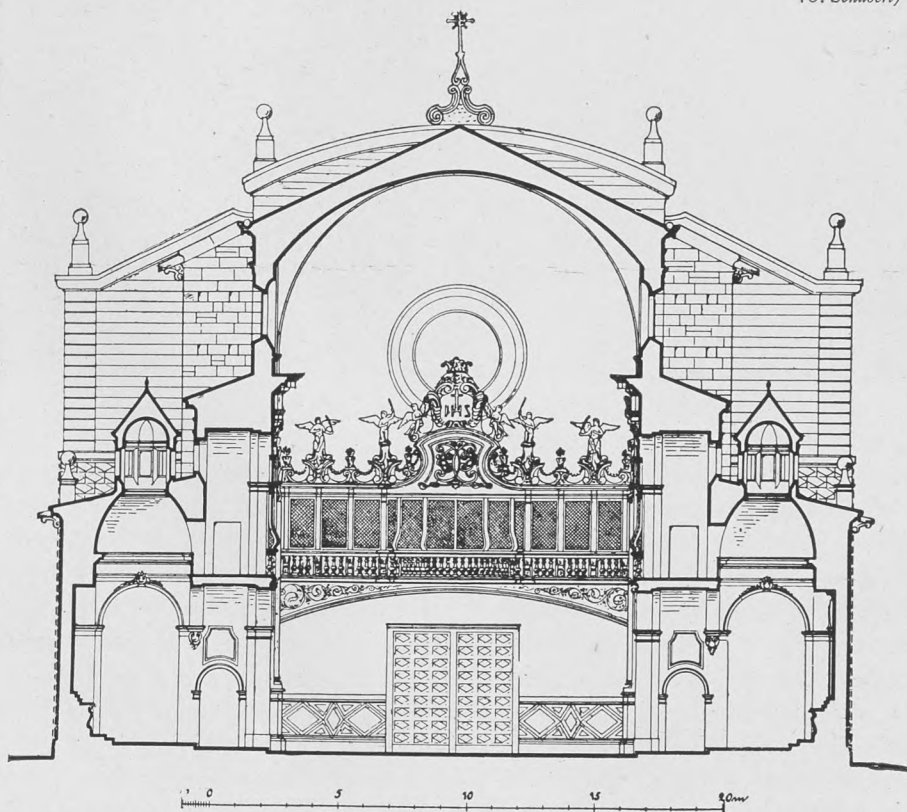
177. CASAS PARTICULARES DEL SIGLO XVIII, EN BARCELONA

(Lacoste)

capillas laterales, dejando un paso a lo largo de la iglesia, entre la nave principal o iglesia propiamente dicha y las capillas laterales (fig. 178). Sobre este pasillo, a la altura de las tribunas, hay una galería corrida, desde donde los fieles distinguidos (el clero en este caso) pueden asistir a las ceremonias religiosas que se celebren en la capilla mayor y en las laterales, sin necesidad de mezclarse con el público. El problema de la iglesia de corte, con separación de sitios para el público en general y para los cortesanos y comunidad religiosa, elevados sobre el nivel de los fieles, se resolvió por vez primera en El Escorial y después en Versalles (1669 a 1710), lo mismo que en Barcelona algunos años más tarde (1681 a 1729), con arreglo a las exigencias del rito católico, y nueve años más tarde (1738 a 1754), en la iglesia católica de la corte de Dresden, por Gaetano Chiaveri, sin variar en el fondo las disposiciones anteriores,

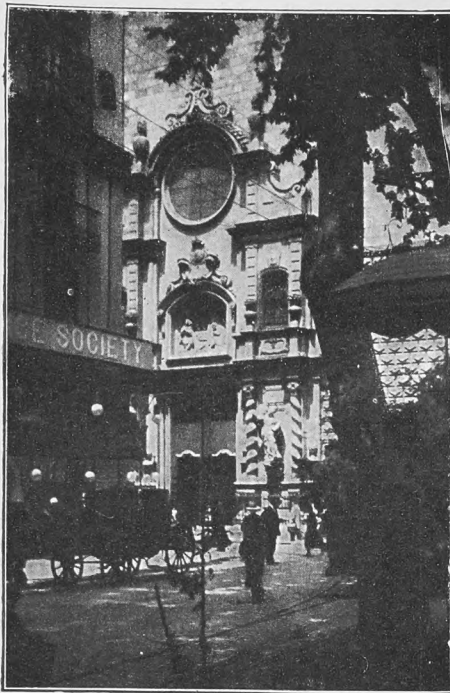


178. IGLESIA DE LOS JESUITAS, NUESTRA SEÑORA DE BELÉN, EN BARCELONA: PLANTA  
(O. Schubert)



179. IGLESIA DE LAS JESUITAS, NUESTRA SEÑORA DE BELÉN, EN BARCELONA:  
INTERIOR  
(O. Schubert)

pero con mayor grandiosidad, creando una doble iglesia procesional alrededor de un espacio destinado a la predicación. Una celosía barroca, ricamente decorada, oculta a los ocupantes de las tribunas de las miradas de la multitud y contribuye en alto grado al rico efecto del conjunto, a pesar de la dureza de los detalles (fig. 179). El triple carácter basilical de la iglesia se acusa claramente al exterior; las capillas laterales de planta rectangular, con sus cúpulas ovales, reciben su luz por linternas octogonales que sobresalen por encima del tejado, que, a su vez, está un poco más bajo que el muro de cerramiento de las tribunas, que reciben la luz por ese lado. La nave central recibe su luz por ventanas abiertas en la fachada principal. Correspondiéndose con los arcos fajones de la bóveda, hay robustos pilares de un espesor igual al ancho del deambulatorio. La parte exterior de los muros está animada por medio de sillares almohadillados, de forma especial, adornados con salientes paralelográficos, que corren por todo el contorno del edificio formando como una faja ornamental. La parte central de la fachada principal está ocupada por la portada, que se adapta al muro a modo de una decoración de teatro (fig. 180), y está compuesta de tres partes, con el ojo de buey en la parte superior, que recuerda mucho a la fachada de la Catedral de Gerona (fig. 181), comenzada en 1607 y modernizada en 1733, si no por las proporciones, mucho más reducidas en la primera, por la disposición del conjunto y por los detalles. La disposición algo minuciosa del conjunto de esta fachada, con los órdenes



180. IGLESIA DE LOS JESUÍTAS, NUESTRA SEÑORA DE BELÉN, EN BARCELONA: FACHADA

superpuestos de columnas corintias, que se repiten en los tres pisos, con sus entablamentos quebrados e interrumpidos, que soportan la enorme ventana circular con su rico guarnecido, sirven de escala para apreciar la magnitud de esta pesada construcción, desprovista de todo adorno en el resto de ella. Precede a esta fachada una escalinata (1607) con 86 escalones, dividida en tres partes por medio de balaustradas, que contribuyen esencialmente a elevar el efecto solemne y teatral del conjunto. La escalera española de Roma, obra de Spechi y Sancti (1721 a 1725), recuerda la de Gerona, construida anteriormente.

En la iglesia de los ermitaños observantes de San Agustín, en Barcelona, construida de 1728 a 1750, por Pedro Bertrán, con la vigorosa y sobria expresión de las formas del barroco romano, el pasillo procesional rodea la nave y lleva encima las tribunas; por su parte exterior se adaptan las capillas, con sus cúpulas

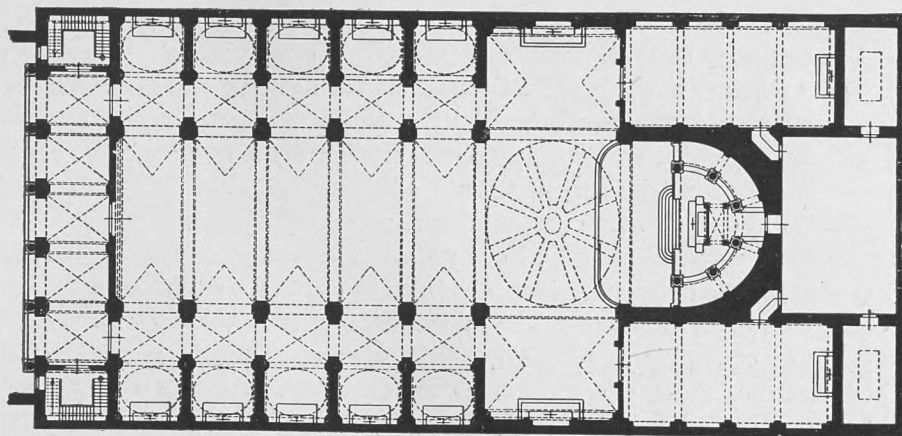




181. CATEDRAL DE GERONA: FACHADA OESTE

(Uhc)

ovales coronadas de linternas (fig. 182). Un ancho crucero corta la iglesia en toda su anchura. A la bóveda encasetonada del tramo de la capilla mayor se adapta una concha sostenida por columnas sobre alto zócalo, en cuyo centro se alza el altar mayor, que oculta a la vista de los fieles la puerta de la sacristía. A ambos lados del altar mayor hay capillas. Precede a la iglesia un vestíbulo de cinco tramos, sobre el cual, y prolongándose sobre el primero de la nave, hay una tribuna, unida por ambos extremos a las que corren por encima y a lo largo del paso para las procesiones. Después del incendio de 1888 se restauró el interior de esta iglesia; la fachada quedó intacta, y el convento fue derruido.



182. SAN AGUSTÍN, DE BARCELONA: PLANTA

(O. Schubert)

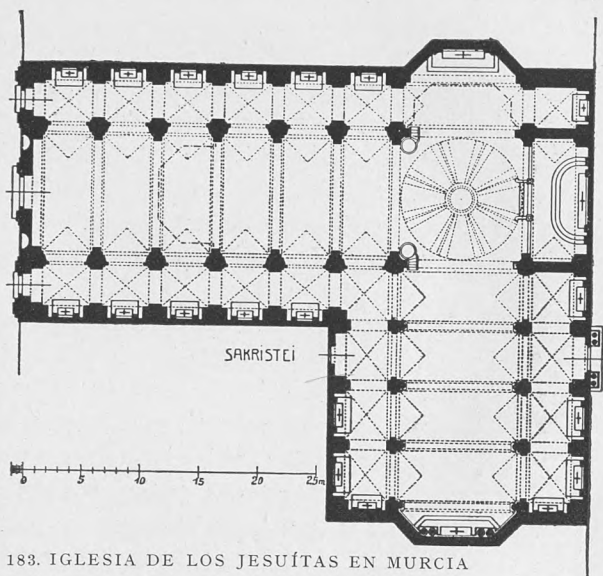
131. Jesuitismo e italianismo.—Las superiores dotes de inteligencia y sólida educación clásica que Loyola exige de sus hijos, los individuos de la Compañía, para poder defender a la Iglesia en la lucha contra los rebeldes, con las armas de la ciencia, colocaron bien pronto a la Orden a la cabeza de todas las manifestaciones de la cultura española. Los jesuitas adelantaron también, en cuestiones de arte, al resto de la nación, y en su arquitectura se manifestó primeramente el consciente retroceso desde el churriguerismo, en todas sus formas y manifestaciones, al italianismo. Francisco de Borja, nieto del papa Alejandro VI, virrey de Cataluña y duque de Gandía, fue la personalidad decisiva; impresionado ante la vista del cadáver, comido de gusanos, de su en otro tiempo amada reina, que tan claramente le demostraba lo pasajero de las cosas terrenas, renunció, en 1548, a todas sus dignidades, y entró a formar parte de la Compañía de Jesús, desempeñando el cargo de general de la Orden desde 1565 a 1572. En armonía con el carácter internacional de la cada vez más fuerte *Orden negra* española, que culmina con el amalgamamiento del espíritu italiano y español, ya en 1686, o sea tres años antes que Churriguera viniese a Madrid, se había encargado al italiano Carlos Fontana el palacio para el más alto santuario de la Orden: el

Colegio Imperial de San Ignacio de Loyola, situado entre Azpeitia y Azcoitia, y, en 31 de julio de 1738, se consagró el edificio, todavía sin terminar, ejecutado con arreglo al proyecto de Fontana. Apareció, pues, esta obra, simultáneamente con las más avanzadas del churriguerismo, y representa, por consiguiente, el lazo de unión entre el arte nacional y el extranjero, el punto neutro precursor del italianismo; y mientras el monarca encargaba al español Antonio del Grande la construcción del palacio de España (desde 1665) y todos los demás edificios sujetos a la jurisdicción española en Roma, en suelo español trabajaba un italiano, por encargo de los discípulos de Loyola.

**132. La iglesia jesuítica parroquial y procesional del tipo de la iglesia de corte.**—Los estatutos de la Compañía de Jesús, redactados por el mismo Loyola y mantenidos dentro de las ideas del Concilio de Trento, expresan en forma abreviada el pensamiento que palpitaba hasta entonces en las iglesias episcopales de las distintas regiones: «el clero aplaude el empleo del arte, pero no lo emplea por sí mismo. El arte debe ser un tributo que los pueblos rindan a la Iglesia, ya que ella no lo cultiva». La cura de almas, propias y ajenas, era la misión de la Orden, que se propone obligar al cuerpo a la obediencia de las leyes divinas, por el quebrantamiento o sumisión del alma, al contrario de la antigua regla, que procuraba someter el alma a Dios, por medio de la mortificación del cuerpo (Gurlitt). Para conseguir esto, deben servir, en primer lugar, la misa, la frecuencia de los sacramentos (confesión y comunión), los sermones y conferencias en la iglesia y en público, las obras de caridad y la propaganda por escrito. Para unos individuos que han de dedicarse a semejante labor de investigar conciencias, a prácticas religiosas y a la actuación pública, le pareció al fundador que el servicio de coro les robaba el tiempo necesario, y por eso las iglesias de la Orden no tienen, en general, coro para el canto de las horas, de las misas y demás oficios divinos. Todavía en la Asamblea general de 1573 se decidió que el canto en las iglesias debe ser devoto, dulce, sencillo (canto llano) y de ninguna manera figurado y fuerte, debiendo solamente conservarse en aquellos sitios donde puedan ejecutarlo cómodamente los individuos de la Orden, sin auxilio extraño. Para que los miembros de la S. J. puedan ejercer provechosamente su misión, es condición preliminar el estudio de la ciencia clásica (latín, griego y hebreo), a modo de preparación que les capacitaba para el estudio de la Teología, como la más sublime de las ciencias. Lógico es, por consiguiente, que Loyola no edificase en Roma iglesias, sino dos escuelas, según el modelo de la Universidad de París, que adquirieron fama mundial, y que fundase el *Colegium Romanum* y el *Colegium Germanicum*. Por la misma razón, el primer gran edificio jesuítico sobre suelo español fue una escuela análoga: la Fundación o Patronato Real de Salamanca. La desaparición del coro con su órgano, usual en todas los templos del reino, que expulsaba a los fieles del centro de la iglesia, reservado para el clero, está de acuerdo con la regla de la Orden, que prescinde del servicio de coro y del canto artístico o figurado. La planta ideal para la iglesia de predicción católica era la iglesia de salón del norte de España, con capillas laterales,



y Borgia llevó la idea de esta disposición a Roma; Vignola adaptó la cúpula de San Pedro a la planta de la iglesia catalana de salón. La internacional S. J., que mandaba elevar edificios ojivales a orillas del Rhin, construía en Roma en el estilo español; en cambio, la iglesia italiana del Gesú sirvió de modelo a las primeras creaciones barrocas sobre suelo español. La innovación más importante, desde el punto de vista práctico, que el Gesú presenta con relación a las iglesias catalanas, es la tribuna para los clérigos, que corre a lo largo y sobre las capillas laterales, que se mantienen algo más bajas que en Cataluña. En España, la tribuna adquirió mayor desarrollo, primero en forma de balcón, y más tarde como amplio espacio sobre bóvedas que cubría varios tramos de la nave mayor delante de la entrada principal, de modo que el clero podía pasar de una tribuna a otra y recorrer toda la iglesia sin necesidad de descender al nivel de los fieles, disposición que después se aceptó también por las otras Órdenes de predicadores. El clero, pues, manda construir grandes iglesias para el pueblo, pero no se mezcla en ellas con el común de los fieles, y de este modo se hace resaltar, desde un principio, el carácter distinguido de la Orden, convirtiéndose la iglesia jesuítica en el tipo de iglesia de corte.



183. IGLESIA DE LOS JESUITAS EN MURCIA

(O. Schubert)

Las grandes iglesias jesuíticas del Seminario Conciliar o colegio de la Compañía en Salamanca, San Isidro el Real en Madrid y San Juan Bautista de Toledo (v. n.<sup>os</sup> 63 y 70), se ajustan con fidelidad al modelo romano, el Gesú: un gran espacio para la comunidad de los fieles, con capillas laterales unidas entre sí, y, sobre ellas, una gran tribuna o iglesia para los clérigos. La iglesia primitiva carecía de órgano, hasta que, en 1769, lo instaló Ventura Rodríguez.

Desde 1601 a 1608, Hans Schicksart construyó la iglesia protestante de Freudenstadt, en Württemberg, dando a la planta la forma de escuadra, o sea dos naves que se cortan a ángulo recto, por las condiciones especiales del solar, situado en uno de los extremos del mercado. La iglesia de los Jesuitas en Murcia, situada entre dos calles paralelas, resulta también de la combinación de dos iglesias de tres naves, con una cúpula común y naves laterales con altares en todo el contorno y tribunas sobre ellos (fig. 183). Si en Freudenstadt se trató de conseguir un local adecuado para la predicación, aquí, en Murcia, se quiso

establecer sobre una planta análoga una iglesia que pudiera satisfacer al mismo tiempo las condiciones de una iglesia procesional católica y las de una iglesia jesuítica para la predicación. Los dos púlpitos situados en los ángulos saliente y entrante que forma el encuentro de las naves, sirven respectivamente para los responsos y para la predicación, pues desde el primero el sacerdote se dirige hacia el altar, y desde el segundo es visible por todos los fieles desde cualquier punto de la iglesia. La sacristía se halla en el encuentro de las dos naves laterales que forman ángulo entrante. A juzgar por el perfilado y algunos detalles de las dos alas, diferentes entre sí, la construcción debe proceder de las primeras decenas del siglo XVII.

Llena del espíritu jesuítico, aunque no construída para la Compañía, sino para otra Comunidad religiosa, a la que el monarca absoluto de la nación, educado por los jesuítas, pertenecía como hermano, es el Monasterio del Escorial, la primera y mayor iglesia de corte del mundo. El coro está en ella por encima de la anteiglesia, es decir, fuera de la iglesia propiamente dicha de los fieles, y una tribuna que corre en todo su perímetro permite al rey y a los religiosos cumplir sus devociones en casi todos los altares, sin mezclarse con el público (v. n.º 25).

La iglesia parroquial de San Salvador, en Sevilla, acepta, en parte, estas ideas, en el pasillo que rodea toda la iglesia por encima de los nichos de los altares originados por exigencias constructivas (v. n.º 109).

En Cataluña, como es natural, se sujetaron las iglesias al modelo del Gesú, o sea la iglesia de salón con capillas laterales, y no se hizo otra cosa, en general, dado el gran número de iglesias antiguas existentes, que transformarlas con arreglo al espíritu de la época, modificando simplemente el altar, de conformidad con las exigencias del rito. La solución del problema de la iglesia jesuítica de corte y de predicación se nos ofrece en Nuestra Señora de Belén, donde, entre la sala destinada propiamente para la predicación y las capillas exteriores, hay un paso para las procesiones, sobre el cual y sobre el primer tramo del brazo mayor corre una tribuna, a modo de balcón, en todo el perímetro de la iglesia, que se apoya en los pilares de la misma. En El Escorial están los altares, en su mayor parte, bajo las tribunas; en Barcelona, en cambio, están en pequeñas capillas laterales, junto a las tribunas, pero fuera de ellas, desde donde la Comunidad puede hacer sus devociones en los altares laterales y asistir a las ceremonias y sermones en la iglesia central o de predicación. Una rica y espesa celosía sirve para ocultarse a la vista del público, pero no impide, por el contrario, observar desde las tribunas, lo que constituye una elocuente prueba del carácter de retraimiento y distinción de la Orden (v. n.º 131).

Como queda dicho, diez años después de terminada esta iglesia, Gaetano Chiaveri aceptó esta misma idea para la planta y alzado de la iglesia católica de corte en Dresden, pero desarrollada con todo el lujo y grandiosidad teatral que le permitía su dominio de las formas, poniendo la iglesia de predicación en el centro de la construcción, y en todo su contorno las tribunas y capillas.

**133. Diferencia entre la iglesia jesuítica pública y la de colegio o noviciado.**

En contraposición con estas iglesias de predicación y procesionales, destinadas para gran número de fieles, las colegiatas jesuíticas son instalaciones centrales: allí, una gran comunidad de fieles, y, sobre ella, una minoría distinguida elevada sobre el pueblo; aquí, una hermandad única, con iguales derechos; allí, una disposición de nave alargada; aquí, una central. La primera y al mismo tiempo la más grande iglesia de esta clase, no superada por su riqueza de formas y por su magnificencia, es la del Colegio Imperial de San Ignacio de Loyola, que encierra la casa solariega del Santo, situada entre Azpeitia y Azcoitia, y rodeada a lo lejos por los gigantescos picos de las estribaciones del Pirineo.

**134. El colegio de Loyola, el más brillante monumento del barroco jesuítico sobre el suelo español.**—Las noticias referentes a la familia del Santo se remontan hasta el 1180, en cuyo año vivía un Lope de Oñez, que casó a su hija y heredera doña Inés de Loyola con el dueño de la casa de enfrente, D. Lope García de Oñez. Desde 1387 a 1405, perteneció Loyola a Beltrán Yáñez, que transformó su palacio en un castillo, con torres almenadas y aspilleras. En 1456, dio orden Enrique IV a la Hermandad de Guipúzcoa de arrasar todas las mansiones señoriales de la provincia, a pesar de lo cual se mantuvo en pie la mitad de la de Loyola, y el abuelo del fundador, D. Juan Pérez de Loyola, levantó sobre el zócalo macizo de piedra, con sus cañoneras para piezas de pequeño calibre en los ángulos, una construcción de dos pisos, de ladrillo, cuyos muros están adornados por medio de rehundidos, al estilo de las casas moriscas. La planta es un cuadrado de 16 metros de lado por 16 de altura, y en esta casa nació Ignacio de Loyola, el año 1491. Más tarde pasó a ser propiedad de los marqueses de Oropesa y Alcañices, quienes, a ruego de la reina Mariana de Austria, esposa de Felipe IV y madre del rey Carlos II, la cedieron para hacer un presente a la Compañía de Jesús, que tomó posesión de ella en 19 de febrero de 1682, e inmediatamente se arregló la vivienda para tres padres (16 julio a 1 noviembre 1682) y se decoró el interior; poco después se procedió a la construcción del convento. Al romano Carlos Fontana se confió la ejecución de los planos, y antes de él habían trabajado en España otros artistas de la misma familia, célebre en la historia de la arquitectura. En 1626, el virrey D. Manuel de Zúñiga y Fonseca, conde de Monterrey, mandó construir a un Fontana, y en el estilo del Renacimiento italiano, frente a su palacio de Salamanca, la iglesia de monjas Agustinas de la severa observancia, cuya cúpula fue destruida por un rayo en 1680. Entre todos los directores de la obra del Colegio de Loyola, ejerció una influencia decisiva en la formación del proyecto Ignacio de Ibero, que había nacido en Azpeitia (1648), hijo de Francisco de Ibero, y pasó su vida en Guipúzcoa, hasta que, en 30 de junio de 1766, murió en su casa, situada junto al convento de Loyola, a cuya construcción estuvo ligada la vida del artista de la manera más íntima.

En 1689 se puso la primera piedra; en 1710, las obras del convento estaban tan adelantadas que ya se pudieron utilizar provisionalmente diez viviendas

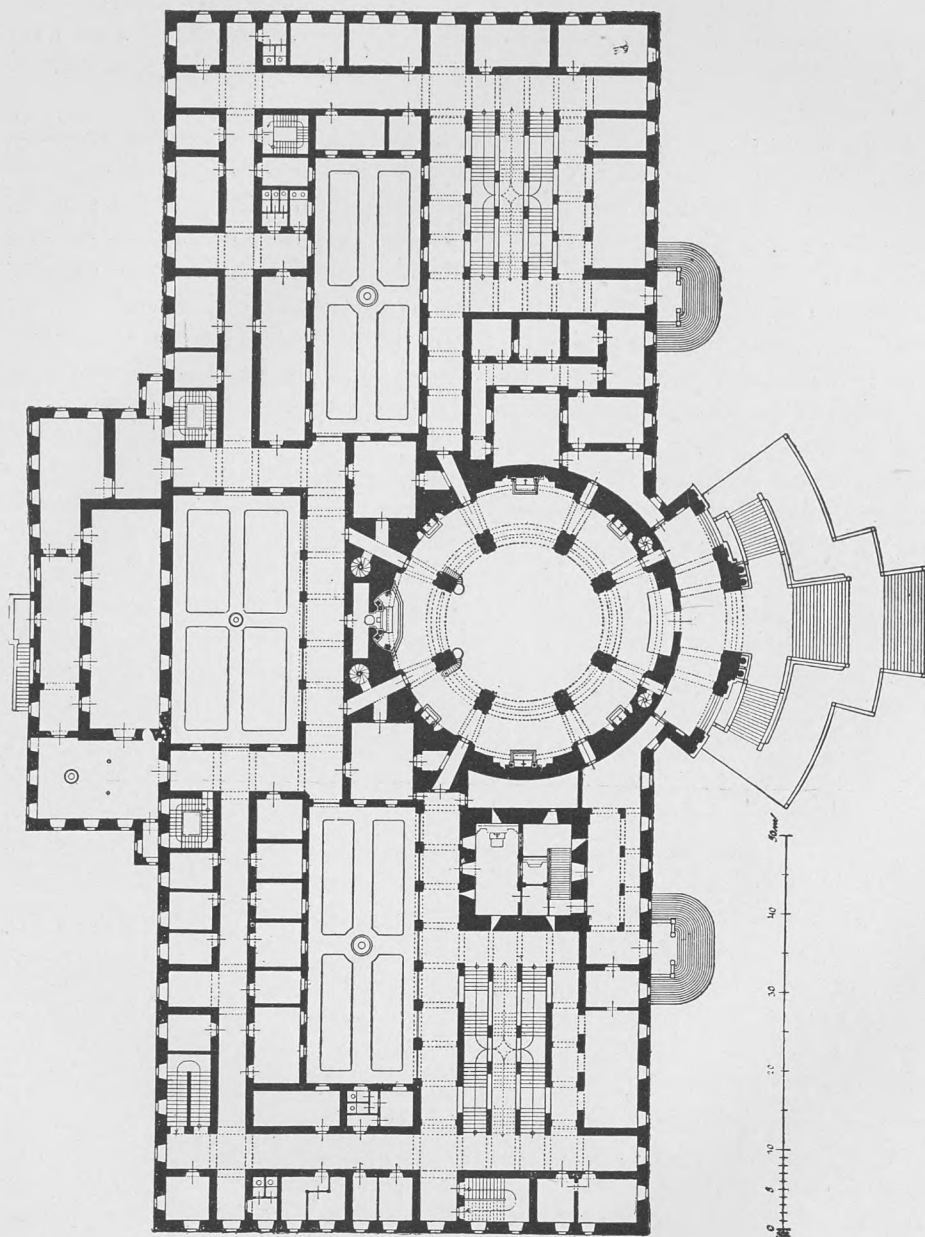


con sus habitaciones accesorias, y en 31 de julio de 1738 se inauguró la construcción, a falta de todos los altares, púlpitos y de una parte del decorado, que debió ejecutar Ibero con arreglo a los planos de Fontana. El sucesor de Ibero, hasta la expulsión de los jesuitas, fue su discípulo Javier Ignacio de Echevarría, constructor de la casa del Ayuntamiento de Miranda de Ebro y maestro de la iglesia parroquial de San Sebastián, en Azpeitia. En la parte de escultura trabajaron algunos artistas romanos. La construcción, en conjunto, pero sin terminar los detalles, costó 15 millones de reales (cerca de cuatro millones de pesetas), y una gran parte de su importe lo satisfizo la reina; así, pues, este Colegio de Loyola representa un regalo de los fieles a la Iglesia, conforme al espíritu de los estatutos de la Orden, y no una creación de la misma.

En la noche del 2 al 3 de abril de 1767 fueron asaltadas las casas de Jesuitas en toda la nación y sus habitantes expulsados más allá de la frontera; en 1793 ocuparon y saquearon los franceses el Colegio del Fundador; pero el valeroso Pedro de Larrumbide, a la cabeza de 200 hombres del país, les arrebató los tesoros, que entregó personalmente al rey, habiendo desaparecido después, sin que se tenga noticia de su paradero. Desde 14 de junio de 1796 a 1806, habitaron la Santa Casa los canónigos premostratenses del Monasterio de Urdax en Navarra; en 1806 se hizo un inventario detallado y se entregó todo a un administrador. En 1809 se dio orden a todas las iglesias del Reino de poner a disposición de la Corona el oro y la plata de sus tesoros para subvenir a los gastos ocasionados por las tropas de ocupación francesas; pero en Loyola se logró ocultarlos, hasta que, en 1812, penetraron en el convento 6.000 franceses, y lo devastaron atrozmente. A partir de 1813 se convirtió en hospital militar, hasta 1816, en que los jesuitas lo volvieron a ocupar. En 1841, las Cortes del Reino dictaron severas disposiciones contra todos los conventos, con lo cual se dificultó extraordinariamente la continuación de las obras, hasta que el Estado instaló en el de Loyola un Seminario, en 1852. Desde 1852 al 1855, fueron expulsados de nuevo los jesuitas, y de 1883 a 1888 quedó terminado el edificio, doscientos años después de su fundación.

El colegio, como ya queda dicho, se construyó rodeando la Santa Casa, y Fontana ideó una planta enteramente académica (fig. 184), planeando, entre las dos casas que pertenecieron en otro tiempo a los Loyolas, una alta iglesia de planta circular, con su cúpula, un magnífico pórtico o vestíbulo de tres tramos, ricamente ornamentado, y a ambos lados dispuso el colegio, con sus tranquilas líneas rectas de la fachada, agrupando el conjunto en derredor de tres grandes patios y otros varios más pequeños y conservando la alineación marcada por la Santa Casa, que determina también la situación de las dos portadas laterales. Precede a la Santa Casa un patio rodeado de arcadas, que permite abarcarla con la vista en toda su altura; pero quedando invisible al exterior, porque los muros de cerramiento sólo tienen ventanas fingidas.

La hábil distribución adoptada por Fontana es prueba elocuente de su gran talento. Una grandiosa escalinata, que va estrechando por el efecto de la perspectiva, conduce al vestíbulo, y así como en El Escorial la imaginación popu-



184. COLEGIO DE LOYOLA: PLANTA

(O. Schubert)

lar halló la analogía con las parrillas, aquí ideó el símil de la planta total con un águila con las alas extendidas, representadas por las dos del Colegio; la cola sería el refectorio, y en la escalera tendría la cabeza y el pico. La sencillez del conjunto de la fachada, que recuerda la del Escorial, acentuada solamente en los ángulos por un cuarto piso que abarca los seis ejes extremos de las alas, hace que la vista se sienta atraída hacia la cúpula, lujosamente adornada, que domina toda la construcción (fig. 185).

La iglesia es de planta circular, rodeada por una nave en forma de anillo (fig. 186). El espacio interior está dividido por ocho grandes pilares en otros tantos intervalos desiguales que se corresponden, los cuatro grandes con los extremos de los dos ejes principales, y los cuatro pequeños con los de los ejes intermedios. En los puntos de intersección de los ocho ejes con el muro circular de cerramiento hay siete altares en sus nichos correspondientes, dejando el otro gran intervalo para el ingreso principal, dando frente al altar mayor. Correspondiéndose con los ocho pilares, hay otros tantos salientes en el muro de cerramiento, con puertas de comunicación con el exterior al nivel del suelo, y encima balcones de hierro, desde donde los individuos de la Orden pueden hacer sus devociones dentro de la iglesia, sin necesidad de descender a la sala. El órgano está colocado frente al altar mayor, sobre la puerta principal, de acuerdo con la regla de la Orden, toda vez que aquí, por tratarse de un gran número de religiosos, están en condiciones de practicar el canto artístico, sin recurrir a extraño auxilio. En esta iglesia falta la tribuna característica de los templos parroquiales jesuíticos, puesto que aquí todo el local está destinado exclusivamente para los hermanos de la Orden, por tratarse de una iglesia colegiata, donde solamente es tolerada la presencia del público. La planta y el alzado se ven en los dibujos (fig. 187); a los costados de la cúpula aparecen las dos torres. La forma de los perfiles es muy acertada; los de la cornisa vigorosos, los de los demás elementos o miembros arquitectónicos delicados, y sólo en los guarnecidos de las puertas se emplean escocias profundamente recortadas. La ornamentación está admirablemente dibujada, y en todas partes se han tomado en consideración, con habilidad extraordinaria, los efectos de perspectiva, mediante peraltes convenientes y salientes bien calculados.

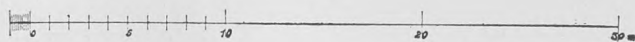
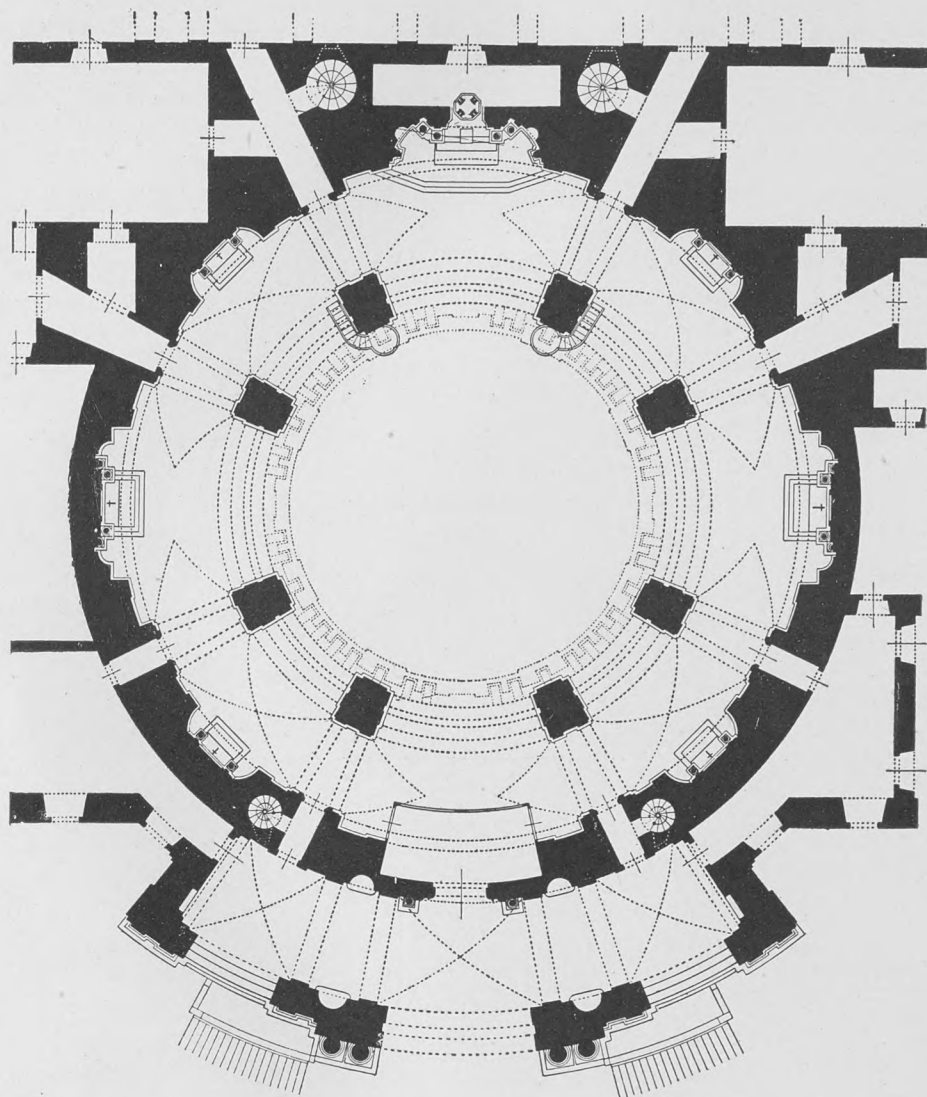
Se emplearon en la construcción piedras escogidas y de valor; dioritas y ofitos de las canteras de Izáriz, jaspe azulado de Génova, mármol blanco de Carrara y de las canteras de Mauria, mármol verde de Granada, brocatel rojizo de las cercanías, y lapislázuli para algunas incrustaciones. Para formarse una idea del aspecto de magnificencia del conjunto, bastará recordar que toda la iglesia es un gigantesco mosaico de jaspes y mármoles de colores, con algunos dorados distribuidos con sobriedad y gran acierto. De efecto muy feliz es el detalle de que sólo las estatuas y la clave de la bóveda (con azules incrustaciones y dorados) están hechas de mármol de un blanco deslumbrador. Las incrustaciones de las columnas salomónicas del altar mayor son, desde el punto de vista de la técnica, una verdadera obra maestra. Los hermosos contornos del conjunto corresponden a la disposición interior. Como estilo, representa esta admirable





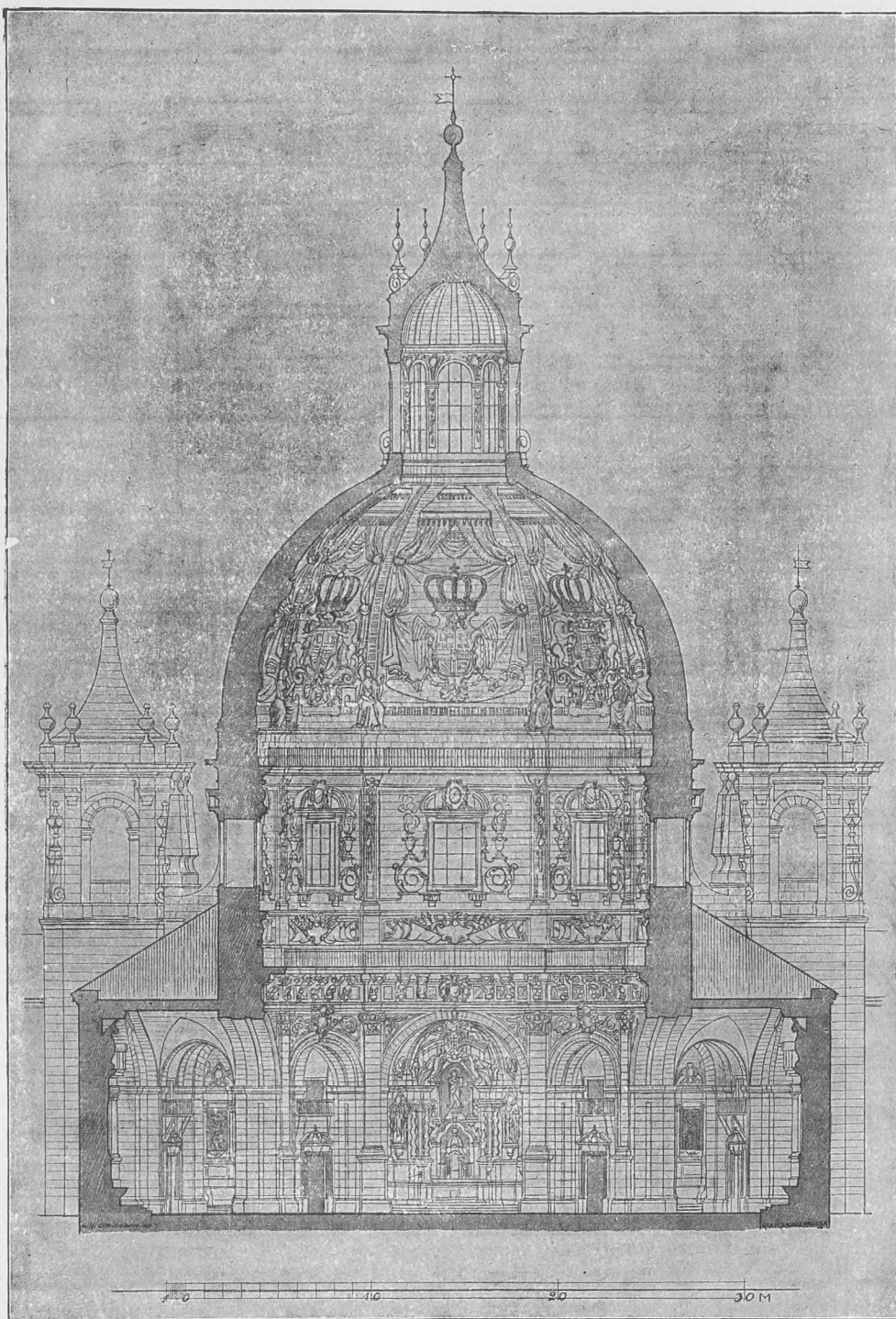
185. COLEGIO DE LOYOLA: VISTA EXTERIOR

(Riquenet)



186. IGLESIA DEL COLEGIO DE LOYOLA: PLANTA

(O. Schubert)



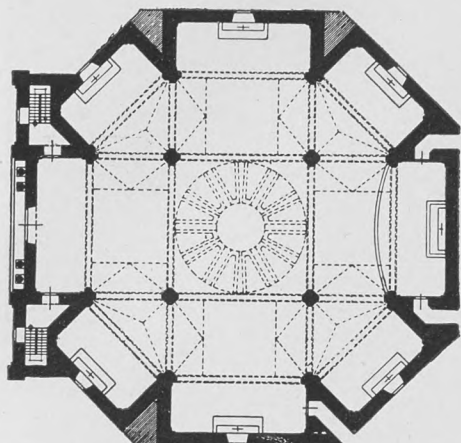
187. IGLESIA DEL COLEGIO DE LOYOLA: CORTE

(O. Schubert)



creación de Fontana e Ibero un monumento sin igual, por su riqueza y hermosura, del barroco italiano sobre suelo español, a pesar de los muchos aditamentos de carácter nacional. Para las iglesias colegiadas jesuíticas, fue el modelo decisivo que siguieron todas las demás.

135. Otras iglesias colegiadas jesuíticas.—La iglesia parroquial de San Lorenzo, en Burgos, antes iglesia jesuítica, es de planta octogonal, con una cruz griega inscrita; es, pues, del tipo de iglesia central (fig. 188). Arcos apuntados, cuyos planos están dirigidos en el sentido de los cuatro ejes principales, transmiten el empuje de la cúpula central desde los pilares del crucero hasta



188. IGLESIA DE LOS JESUITAS DE SAN LORENZO, EN BURGOS

(O. Schubert)

los muros de cerramiento, formándose así, tanto en los extremos de los ejes principales como en los secundarios, nichos abovedados, grandes y pequeños, respectivamente. Recibe la luz el local por ventanas colocadas sobre la cornisa principal y por la linterna. La cúpula se halla dividida por las prolongaciones de las pilastras que se quiebran en la cornisa, y las superficies que quedan entre ellas, lo mismo que las pechinas y las bóvedas, están animadas por ornamentos característicos, agudamente recortados, que dan a la iglesia una fisonomía especial muy marcada. En los extremos de los cuatro ejes, y junto al muro, hay siete altares del barroco más desenfrenado, muy típicos del churriguerismo español. Una tribuna, que rodea

toda la iglesia, a modo de balcón saliente, es accesible por dos escaleras a ambos lados de la cancela. Toda la iglesia presenta un carácter muy marcado de unidad y recogimiento, de excelentes condiciones para la predicación, que, con sus siete altares, responde, sin embargo, a las demás exigencias del rito católico. La portada, de dos pisos, está dentro de un nicho poco profundo coronado por un alto frontón, donde van colocadas las campanas (espadaña).

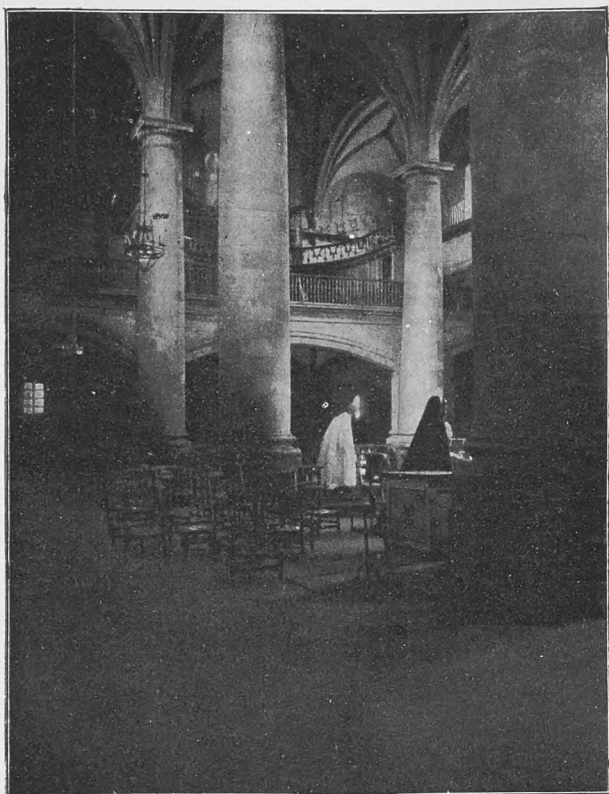
La iglesia del Noviciado de Jesuítas, Convento de San Luis, en Sevilla, y hoy Hospital, fundada en casa de los duques de Medinaceli en 1609, construida por Miguel de Figueroa (1731) y terminada por José Torrecilla en 1765, resulta de la compenetración de una cruz griega con un alto espacio central de cúpula, o bien de añadir, a un espacio central circular, cuatro nichos semicirculares en los extremos de dos ejes, y cuatro planos en los intermedios (v. n.º 108). Esta iglesia colegiada, con su tribuna que corre por encima del vestíbulo, representa el intermedio entre la iglesia jesuítica parroquial y la colegiada.

136. **Iglesias vascas del tipo de salón.**—Al propio tiempo y junto con la iglesia catalana de salón, se había desarrollado en las provincias vascas el tipo de iglesia de salón, gótica de tres naves de igual altura, cuyo carácter distintivo es el ábside compuesto de tres partes, la serie de capillas laterales y la tribuna para los cantores, situada a los pies de la iglesia, entre los robustos pilares que sostienen una bóveda de crucería. El ejemplo más grandioso de este tipo es la iglesia gótica de salón de San Vicente en Vitoria, que se convirtió en modelo para las iglesias parroquiales vascas.

Seis robustos pilares de sección circular dividen la sala en tres naves y cuatro tramos: estos pilares tienen su basamento correspondiente, mientras que a su parte superior van a morir los nervios de la bóveda sin intermedio alguno. El último tramo contiene el coro, y los dos pilares que lo sostienen están muy reforzados, de modo que el rico antepecho gótico aparece a alguna distancia como una faja o friso ornamental. El efecto del conjunto no puede ser más feliz. En el primero y último tramo, las bóvedas son de arista, en los otros dos de crucería, y los puntos de cruce y los vértices de los nervios están adornados mediante claves redondas, pintadas. La capilla mayor, con el altar, es de forma semioc-

togonal, y las naves laterales están terminadas por capillas rectangulares unidas a la mayor. Cuando más tarde hizo su entrada el Renacimiento en estos apartados valles pirenaicos, conservaron invariable su tipo de iglesia, de acuerdo con el apego a lo antiguo que demostraron siempre estos montañeses, aislados casi por completo de influencias extrañas, y sólo se manifestó la evolución en los pilares, transformándose, con arreglo al nuevo estilo, en imponentes columnas dórico-romanas, por encima de cuyos capiteles, adornados generalmente con huevos, se continuaba el fuste por una parte cilíndrica donde vienen a morir los arcos fajones semicirculares y los nervios de la bóveda estrellada que sostiene la techumbre.

En iglesia de San Sebastián de Azpeitia (46,80 × 20,85 × 19,20 metros),



189. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA, EN ZUMÁRRAGA

los muros góticos de cerramiento y la torre son de época anterior, y aquí, lo mismo que en San Martín de Santiago, las cúpulas esféricas, con sus encasetonados formados por nervios de refuerzo, descansan sobre columnas dóricas aisladas, con las que se corresponden medias columnas adosadas a los muros de cerramiento. En la gran iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Antigua, en Azcoitia (60×30 varas), construida en 1540, llamada hoy Santa María la Real, ocho columnas dóricas, de 13,95 metros de altura, soportan adornadas cúpulas (esféricas), mientras que las iglesias de Zumárraga (fig. 189) y de Santa María de Tolosa están cubiertas, en parte, por bóvedas de crucería góticas y en parte por bóvedas planas.

La iglesia de Junquera (Toledo), comenzada en 10 de agosto de 1559 por Nicolás de Ribera, está igualmente dividida en tres naves, por medio de ocho columnas toscanas que soportan la bóveda. Las obras se suspendieron por falta de recursos durante un corto tiempo, y en el año 1571 se reanudaron, hasta 1584, en que probablemente murió Ribera. En 21 de mayo de 1625 se emprendieron de nuevo los trabajos por Juan de la Sierra y Alonso de Madrid (murió 1633), hasta que, finalmente, Baltasar Pérez y Bernardo del Valle terminaron la obra. Esta iglesia demuestra que el tipo de iglesia norteña se había propagado a las otras provincias, aunque hay que reconocer que sólo ocurrió esto excepcionalmente.

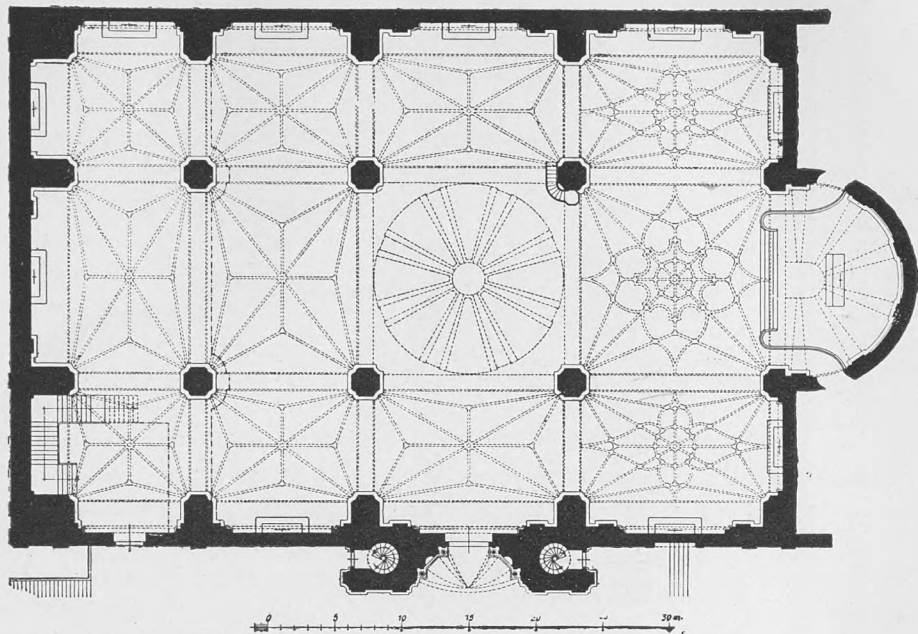
La misma disposición nos muestra la iglesia de Deva (Guipúzcoa), terminada en 1629 por Juan Ortiz de Olaeta, proyectada y empezada por Juan de Aróstegui: cuatro grandes columnas dóricas dividen el espacio en tres naves; los muros son en su mayor parte góticos, lo mismo que en Azpeitia. La iglesia parroquial de Rentería, terminada en 1571 por Domingo y Juan de Aranzategui, muestra de la manera más clara la procedencia del edificio primitivo, a cuyos muros góticos se adosan apoyos formados por ricas columnas, que se corresponden con las seis grandes columnas dóricas que dividen el espacio en seis naves. El presbiterio de esta iglesia fue adornado más tarde con mármoles, por Francisco de Azurmendi, con arreglo a dibujos de Ventura Rodríguez, y la portada se ejecutó en 1625, con sujeción al proyecto de Juan González de Mora.

Todas estas iglesias se sujetan al modelo ya descrito, con tribuna para el coro, que se extiende entre las columnas de último tramo y es accesible desde la iglesia misma. En algunos casos, por falta de recursos, como en Zumárraga, se substituyó la construcción por otra de madera. El pórtico cubierto que, parcial o totalmente, rodea la iglesia, es consecuencia lógica del clima lluvioso de la Montaña. Se empleó en estas obras casi exclusivamente el mármol azul oscuro de la región. No puede precisarse si sirvieron de norma para estos edificios los de Brabante y Flandes, en que se halla una combinación análoga de elementos góticos y del Renacimiento (v. n.º 42).

137. La iglesia parroquial de Santa María, en San Sebastián.—Esta iglesia, fundada en el año 1743, en lugar de otra del 1014, y empezada con arreglo a los planos de Pedro Ignacio Lizardi y Miguel de Salezán, fue concluida en 1764

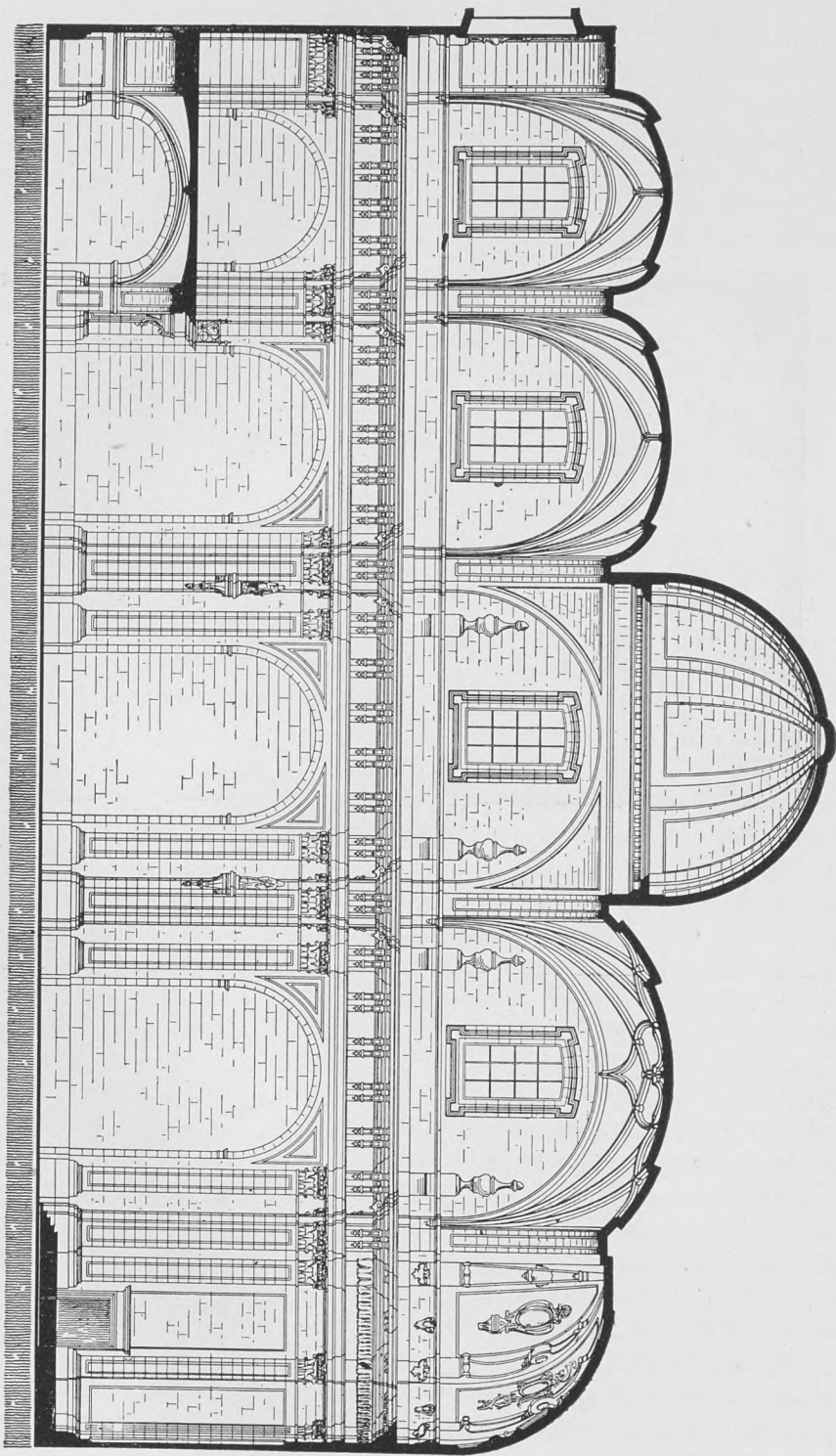


por Francisco Ibero, y marca el punto final de todo este desarrollo de iglesias que se transforman en el estilo barroco (figs. 190 y 191). Los pilares y los muros están adornados, respectivamente, con pilastras compuestas y una rica cornisa churrigueresca, y la cubierta es una rica bóveda estrellada que recuerda el estilo gótico y constituye un ejemplo muy expresivo del concepto decorativo que es propio del arte español de todas las épocas. Análogamente a lo que ocurre en Vitoria, las tribunas se desarrollan alrededor de los pilares, pero con saliente marcado, en forma de balcón. La iglesia está situada al pie de la ciudadela que



190. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA, EN SAN SEBASTIÁN: PLANTA  
(O. Schubert)

domina toda la ciudad, medio encajonada en la montaña, lo que impone la entrada lateral por razones prácticas, y no artísticas, como pudiera creerse. En el eje de la única calle que va directamente a la iglesia está la portada principal, formada por un gran nicho de extraordinaria riqueza, en cuyo fondo está la puerta que sobresale de la alineación de la fachada, flanqueada por dos torres-campanarios. Los detalles del interior son enteramente análogos a los de San Cayetano, en Madrid. La portada churrigueresca muestra, junto a elementos del país, tales como las torres, muy usuales en todo Guipúzcoa, reminiscencias del arte francés, cosa natural en una región fronteriza. Francisco Ibero, cuya es la mayor participación en la reforma de esta iglesia, nació en Azpeitia, en 1724, siendo hijo del constructor del Colegio de los Jesuitas de Loyola, Ignacio de Ibero, y en la obra de esta magnífica iglesia de cúpula completó su educación artístico-constructiva, trabajando al lado de su padre. Como éste, tampoco salió de su región, y, por consiguiente, el italianismo de su arte no está influido



101. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA, EN SAN SEBASTIAN: CORTE

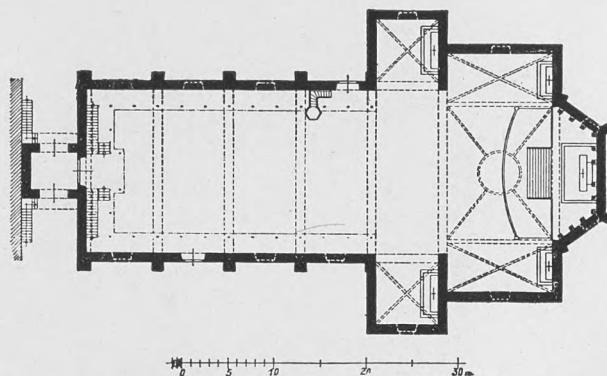
(O. Schubert)

por la Academia de San Fernando, sino que, exclusivamente, se deriva del estudio de las obras del país. Francisco de Ibero comenzó a trabajar, bajo la dirección de su padre, en la torre (1748 a 1757) de la iglesia de Elgóibar, empezada por Lucas de Lonja en 1693 y continuada, de 1714 a 1738, por Tomás de Larraza. También construyó, en la misma localidad, graneros, depósitos, cementerios, etc. En 1767 hizo el pórtico de la iglesia parroquial de San Sebastián, en Azpeitia, con arreglo al proyecto de Ventura Rodríguez, y construyó la sacristía de esta misma iglesia. Murió en Azpeitia, el 9 de mayo de 1795.

El principal representante del churriguerismo en estas provincias fue Tomás de Jáuregui (murió en 1768, en Cegama, a los setenta años de edad), que, desde 1732, construyó en Guipúzcoa infinidad de altares. Siguiéron sus huellas todos sus discípulos, a excepción de su propio hijo, Miguel Antonio de Jáuregui, profesor de dibujo en el Seminario de Vergara.

138. Las salas de predicación vascas y la regla de la Orden dominicana.—Todas estas iglesias norteanas de salón son verdaderas iglesias parroquiales católicas, es decir, salas de misa y de predicación. Las iglesias de las aldeas vascas de pescadores resuelven de la manera más satisfactoria el problema de la iglesia de predicación, con sus tribunas que se elevan

hasta tocar a la cubierta de madera: las dos más grandiosas son las dos iglesias parroquiales de San Juan de Luz (fig. 192). A un salón rectangular, rodeado, por tres de sus lados, por dos y hasta tres pisos de tribunas de madera (galerías con cubierta de madera sostenidas de trecho en trecho por arcos fajones de piedra), se adosa la capilla mayor abovedada, a cuyos costados hay dos pequeños nichos de altar correspondientes al crucero. En el muro de frente (cabeza de la iglesia) hay tres altares: el central que es el mayor colocado en un nicho poligonal (tres lados del octógono) y los laterales en nichos rectangulares. En San Juan de Luz, el nicho del altar mayor ocupa toda la anchura de la nave y los nichos para los altares laterales sobresalen de la misma. El púlpito estuvo, en un principio, separado de las tribunas en el eje de la iglesia, en el punto medio entre el coro y las gradas, o al final de las tribunas; pero alguna vez también se colocó más adelante. A los pies de la iglesia están las escaleras de acceso a las tribunas y a la torre que se alza a los pies de la misma. La circunstancia de que la sala esté cubierta de madera y la capilla mayor (presbiterio) con bóveda de piedra (fig. 193), es prueba de que se trata del tipo primitivo de iglesia de dominicos, para la predicación, o de una imitación bastante exacta (fig. 194), puesto que



192. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA, EN SAN JUAN DE LUZ (O. Schubert)



las Constituciones de la Orden de Predicadores, publicadas por el P. general Humbert (1240 a 1256), ordenadas y recopiladas por Raimundo de Peñafort 1238 a 1240), del *Capitulum Generalissimum*, dicen en el capítulo 35, 2.º:

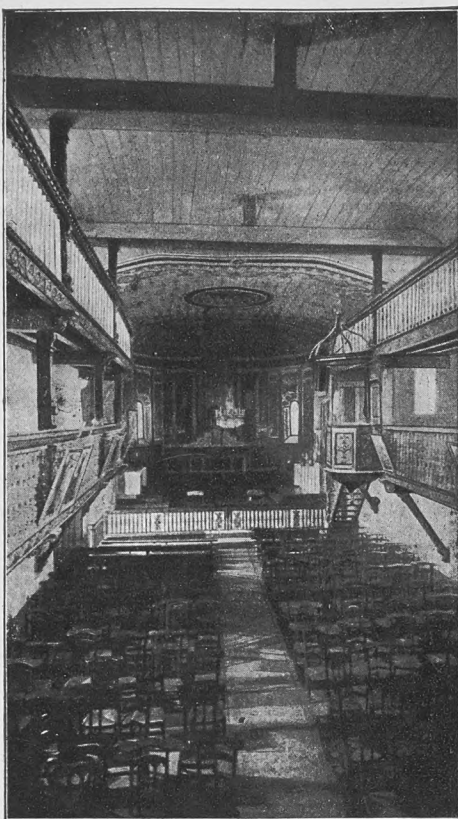
«Mediocrates domos et humildes habeant fratres nostri, ita quod muros domorum sine solario non excedant in altitudine mensuram XII pedum, et cum solario XX, ecclesia XXX, et non fiat lapidibus testudinata, nisi forte super chorum es sacristiam. Si quis de caetero contrafecit, pene gravioris culpe suabiacabit. Item in quolibet conventu tres fratres de discrecioribus eligantur, sine



193. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA EN SAN JUAN DE LUZ: INTERIOR

quorum consilio edificia non fiant.» En el número 1249 de los suplementos y modificaciones de las Constituciones escritas por Raimundo de Peñafort (1238 a 1240), dice: «Finita autem lectione in matutinis, nisi fiat officium de mortuis, ille qui legit, inter pulpitem quod est in medio chori et gradus inclinationem faciat, vel prosternet se pro tempore». La tribuna para las lecturas (el púlpito) estaba, pues, en el centro del coro, detrás de las gradas; pero, sin embargo, en el eje del altar mayor. Los púlpitos primitivos se hicieron desaparecer posteriormente, y fueron sustituidos por los actuales, de estilo barroco y colocados en medio de la iglesia. No se conoce la fecha de construcción de estas iglesias rurales, pero parecen contemporáneas o algo posteriores a las iglesias de salón en Azpeitia, etc.; es extraño, sin embargo, que en las épocas siguientes no se notase la tendencia a imitar resueltamente o copiar aquel tipo de iglesia de predicación ideal, más protestante que católico.

**139. Los holandeses Van der Beer y Jaime Bort.**—El ejemplo de los jesuitas tuvo sus imitadores: además de C. Fontana, fueron los representantes principales del italianismo sobre el suelo español dos holandeses que trasplantaron las formas de su arte a su nueva patria, adaptándolas al gusto en ella dominante. La primera de sus obras es la Fábrica de Tabacos de Sevilla (fig. 195), proyectada y empezada por el holandés Juan Wandembourg o Wandembor, y, según otros, Wanderbeer o Van der Beer, hasta 1725, que la continuó Vicente Acero, y la concluyeron, en 1757, Juan Vicente Catalán y Bengochea. Su planta es rectangular, de enormes dimensiones (185×147 metros según Gestoso, y 184,43×146 metros según Madoz, por 16,72 metros de altura), y las distintas salas, divididas por dos series de columnas, se agrupan alrededor de varios patios. La impresión que produce este edificio ha sufrido mucho por haberse rellenado el foso que le rodeó en un principio, como ocurrió también en el Louvre, y que no costó menos de 1.493.311 reales y 17 maravedises, hasta su terminación en 24 de noviembre de 1770. Un puente sobre el foso daba acceso a la gran portada. En alzado consta la Fábrica de un piso bajo sobre alto zócalo, un entresuelo y el principal. La gigantesca fachada, que sólo presenta ligeros salientes en el centro y en los extremos, está dividida en toda su altura por cadenas a modo de pilastras, que se quiebran en la cornisa y se acusan por encima del ático de forma de balaustrada, por medio de jarrones sobre salientes basamentos. Ocupa el centro de la fachada la portada principal, flanqueada por columnas apareadas en los dos pisos, con un gran balcón en el piso principal, y coronando el conjunto un frontón muy quebrado, con el escudo de armas en el centro, la estatua de la Fama en la cúspide y jarrones a los extremos. Las pilastras de las esquinas se acusan por encima del ático por medio de pináculos. La arquitectura de este gran palacio-fábrica acusa la procedencia holandesa de su autor, especialmente en la portada en saliente, a pesar de sus muchas reminiscencias churriguerescas. Los ejes de las ventanas del frente principal, espaciados a 7,40 metros, concuerdan en anchura con los del Palacio Pitti, de Florencia.



194. INTERIOR DE UNA IGLESIA VASCA DE PESCADORES

La segunda obra es la fachada de la Catedral de Murcia, construída por

Jaime Bort. La Catedral fue construída, en 1358, en lugar de una mezquita, en el estilo gótico, y en 1521 se modernizó en parte. La fachada, debida a Jaime Bort, es una magnífica decoración teatral de tres pisos, antepuesta a la iglesia,

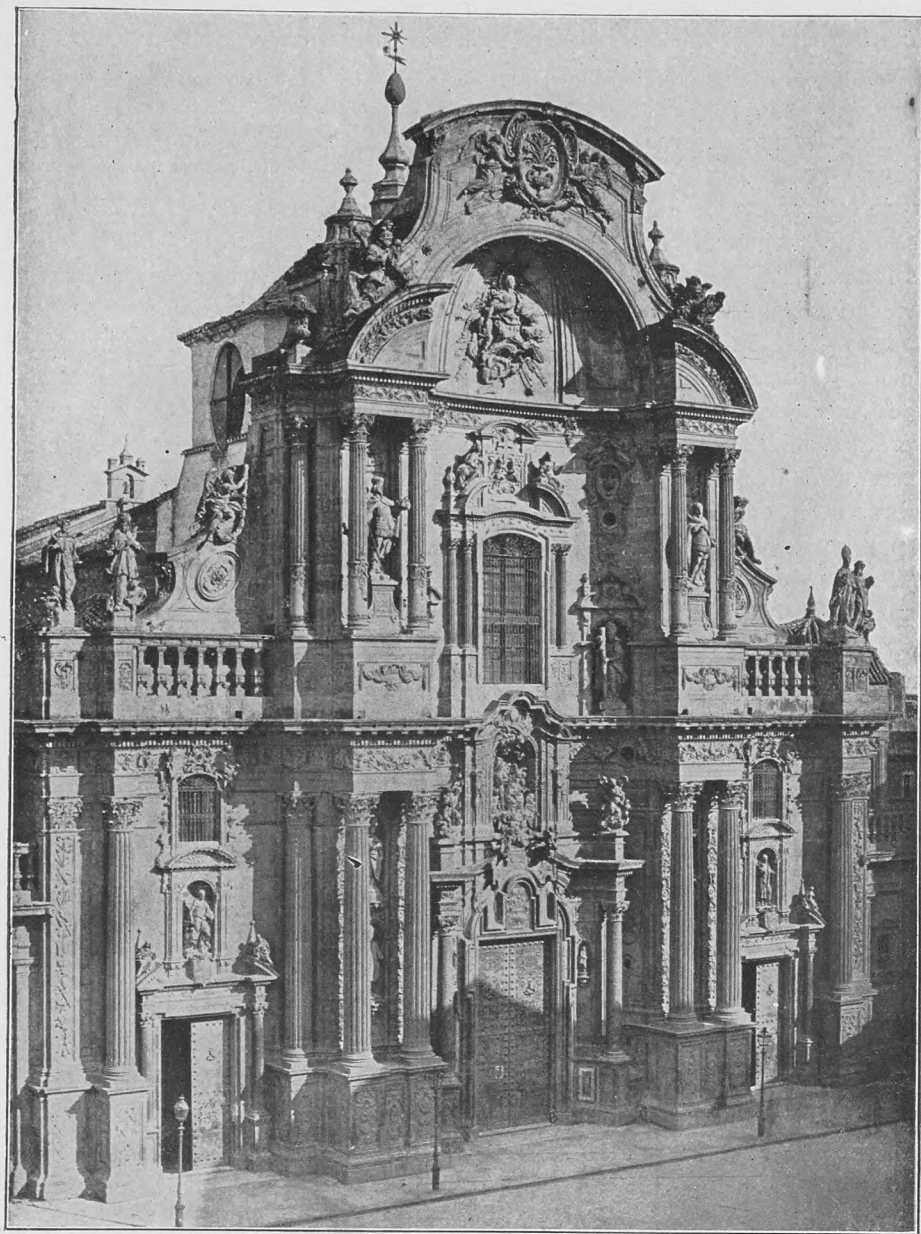


195. FÁBRICA DE TABACOS EN SEVILLA

(Junghaendel-Gurlitt)

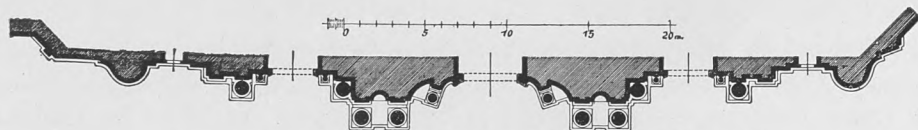
que por su rica concepción de grandes trazos y por la magistral combinación de motivos holandeses y nacionales, supera a todas las demás fachadas de iglesias y palacios españoles, sin exceptuar la de la Catedral de Valencia, muy superior a ella, sin embargo, por la finura de su arte (figs. 196 y 196 a). El empleo juguetón





196. CATEDRAL DE MURCIA: FACHADA PRINCIPAL

(Lacoste)



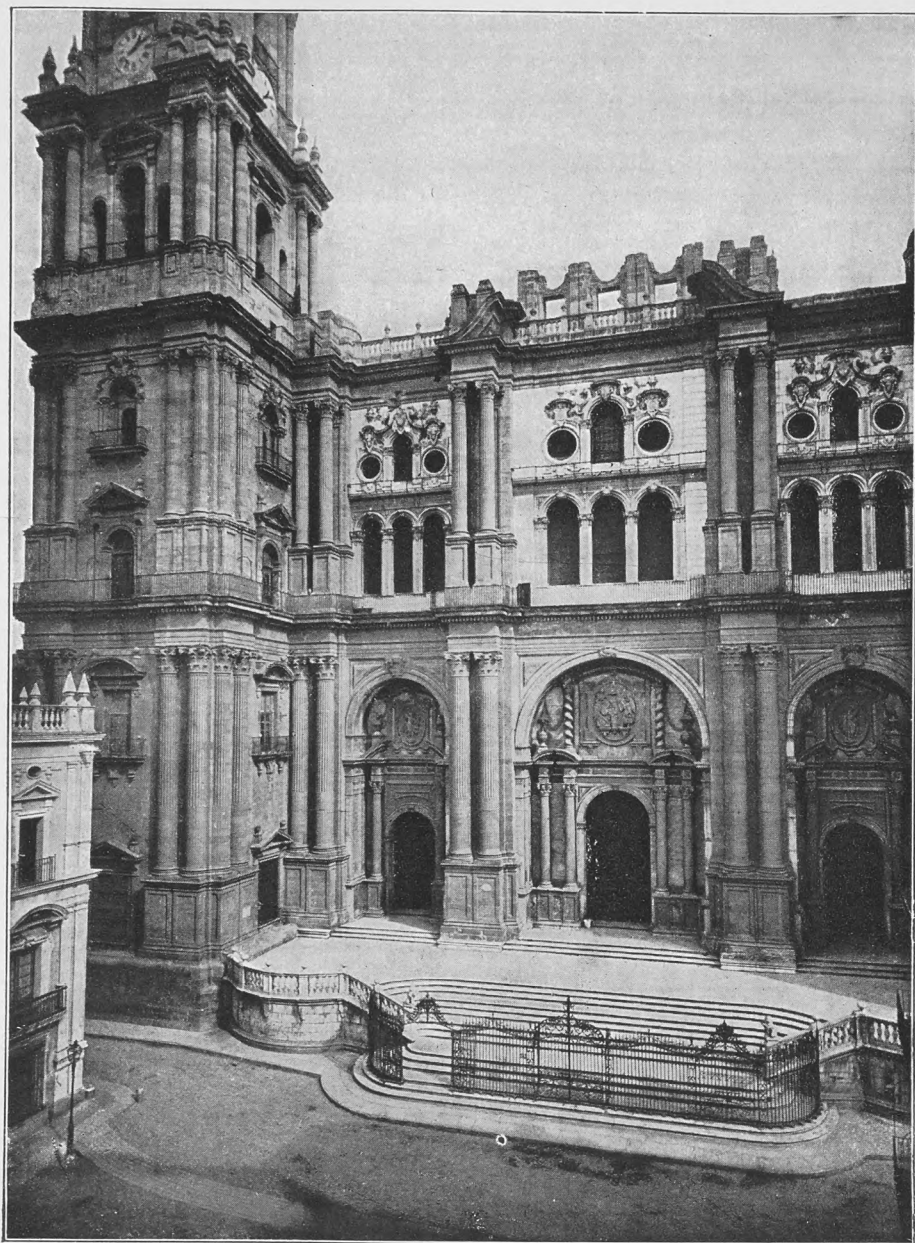
196a. CATEDRAL DE MURCIA: PLANTA DE LA FACHADA

(O. Schubert)

de diversos motivos, hasta conseguir el más alto grado de riqueza borrominesca, caracteriza a Bort como un hábil, pero no ingenioso decorador, que supo poner al servicio de su arte todas las inspiraciones de su patria natal y de la adoptiva.

**140. Vicente Acero, el último churriguerista.**—El último representante del churriguerismo fue Vicente Acero, autor de la Catedral de Cádiz, comenzada en 1720 y monumento el más grandioso indiscutiblemente y el más armónico de todo el churriguerismo; pero, sin embargo, al correr de los tiempos, sus primitivas formas arquitectónicas se fueron cambiando, en lo posible, por otras conforme con las nuevas corrientes artísticas, y por eso lo estudiaremos después como lazo de unión (o transición) entre el churriguerismo y el barroco académico-clasicista, derivado de las enseñanzas de la Academia de San Fernando.

La fachada de la Catedral de Málaga (fig. 197) con su escalinata, se construyeron ateniéndose exactamente al proyecto de Acero que fue ejecutado ciertamente sobre la base forzada de trabajos ya existentes. Se dio comienzo a las obras de la catedral en 1528, y se atribuye el proyecto a Diego de Siloe, no sólo por las analogías que presenta con la de Granada, y especialmente en la composición de los pilares, sino también porque en esa fecha no había regresado a España Juan Bautista de Toledo (1553). Se sabe solamente que, en 1526, Maestre Enríquez, arquitecto mayor de Toledo, emitió informe acerca de los planos, pero hasta 1554 se ignora el nombre del maestro de la Catedral. En el mismo año vino Hernán Ruiz, de Córdoba, para encargarse de las obras, y le sucedió, en 1562, Diego Vergara, que tuvo como auxiliar a Domingo de Ibarra. Ya en 1555 fue llamado Vergara a Sevilla, como técnico; en 1562 había terminado el Matadero de Medina del Campo, y a su muerte (1582) ocupó su puesto un hijo suyo del mismo nombre, quien continuó la obra hasta hacer entrega de la gran nave. Después de una larga interrupción, en 1592 dio principio al coro, que a su muerte (1598) dejó sin concluir, y sucedióle Pedro Díaz de Palacio, quien continuó la construcción hasta el 1631, en que tan adelantada estaba ya, que pudo consagrarse al culto. Como dato seguro se sabe que, en 1632, Palacio ejercía el cargo de maestro de la Catedral y después hubo casi un siglo de pausa, en que se carece de noticias; se sabe, sin embargo, que en 1680, a causa de un terremoto, sufrió mucho la construcción, y cuando, en 1719, fue llamado a Málaga para terminarla el maestro de la Catedral de Granada, José Bada, los planos se habían perdido y tuvo que hacer otros nuevos, con arreglo a los cuales se terminó la obra. De esta segunda etapa proceden las portadas laterales flanqueadas de torres redondas, y la diversidad de capiteles. Otros artistas estuvieron encargados de la fachada principal; en 15 de abril de 1724 fueron rechazados los planos de Ayala y aceptados los del arquitecto de la Catedral de Cádiz, Vicente Acero (fallecido en 1722, según Llaguno); de la ejecución se encargó a José Bada (muerto en 1756), y después a Antonio Ramos (muerto en 1782). En la figura 4 puede verse la analogía de su planta con la de las catedrales góticas. Dos torres cuadrangulares, continuadas por un piso octogonal coronado de cúpula y linterna, que se eleva a 84 metros de altura, flanquean la fachada,



197 CATEDRAL DE MÁLAGA: FACHADA PRINCIPAL

*(Foto Lacoste)*



algo retrasada con relación a las torres, formándose así entre ellas una especie de terraza a la que se sube por una escalinata, y que está cerrada por una verja en el centro y balaustradas a los costados.

Para la composición de esta fachada tuvo que sujetarse Acero a la parte de la iglesia ejecutada por Siloe, y se vio precisado a adaptar su decoración barroca a la construcción ya existente. La distribución interior, en tres naves, se acusa al exterior por las tres portadas con columnas corintias o compuestas apareadas sobre altos basamentos, que dividen la fachada en tres ejes, y entre ellas están, en la parte inferior, tres profundos nichos circulares con arcos, rebajado el del centro y peraltados los laterales. Dentro de estos nichos metió Acero sus ricas portadas barrocas, que ocupan todo el fondo de los mismos. El cuerpo superior de esta fachada se divide, a su vez, en dos pisos, en cuyos tres ejes se repiten las mismas tres ventanas gemelas, de medio punto en la parte inferior, y en la superior se sustituyen las laterales por ojos de buey. El adorno acusa la manera de Acero. Debía terminar el eje central por un frontón, que sólo está iniciado, como también quedó sin terminar la torre de la derecha. La decoración de esta fachada no nos ofrece nuevas ideas, es más bien resultado de una ecléctica amalgama de todos los motivos y formas propios del barroco español; los frontones quebrados, de forma curva, proceden de Gerona; las cartelas, las consolas y las placas colgantes, recortadas como paneles de marquetería, adquirieron en Galicia su máximo desarrollo; los guarnecidos de los huecos, con sus salientes formando orejetas en los ángulos, recuerdan motivos de la escuela ovetense; y es que esta fachada representa la última débil intentona para crear nuevos valores artísticos, por medio del amontonamiento de las formas ya conocidas; pero, habiéndose sacado ya las últimas consecuencias en un desenvolvimiento progresivo del arte, ya no era posible superar las obras existentes siguiendo el camino antiguo, lo que condujo irremisiblemente, como ya antes se ha explicado, al cansancio de la forma, ante la imposibilidad de hacer volar la fantasía hacia creaciones más elevadas por haberse alcanzado la cumbre del desarrollo artístico en una dirección determinada.

El hecho de que al iniciarse la reacción artística se buscara en el extranjero la fuente de inspiración, tiene su razón de ser en que, tanto desde el punto de vista político como desde el comercial y cultural, la Península Ibérica gravitaba hacia el más joven y poderoso Estado del otro lado de los Pirineos.

141. La Monarquía española y el robustecimiento del Estado francés.— A causa de las luchas interiores contra los mahometanos, la Iglesia y el Estado se habían desarrollado en España formando un todo indivisible e inseparable, cuyo jefe absoluto consideraba como su más alto y sagrado deber la protección del Catolicismo, no sólo contra los enemigos de la fe única, sino hasta frente a los papas, pues que en ello descansaban su propio poder y su existencia. El orgullo de ser el protector de la verdadera fe dominaba por completo la conciencia del pueblo español, y todas las energías de la nación, y en primer lugar la literatura, se habían orientado hacia este aspecto puramente teológico, hasta tal

punto que, cuando no pudieron realizar su finalidad en este sentido, fueron perdiendo poco a poco su valor, y cesaron de ser eficaces en absoluto. Al fracasar esta tendencia, vino el derrumbamiento del edificio nacional. En los demás Estados de Europa también había sido, durante el siglo XVI y comienzos del XVII, el principio dominante el religioso, y esto independientemente de que fuesen afectos a Roma o que hubiesen aceptado las nuevas doctrinas, puesto que los Estados protestantes acogieron las nuevas ideas con el mismo entusiasmo que los católicos defendían las antiguas; para unos y para otros su credo era ley, fuera de la cual no había salvación. Y una vez que los dogmáticos hicieron cristalizar en un canon palpable e inmovible el aspecto puramente teológico de este nuevo movimiento de los espíritus, la atención general se volvió de nuevo hacia la filosofía y las ciencias naturales y políticas, que la teología había hecho dejar relegadas al segundo término durante largo tiempo, y precisamente a esta dirección más humana que tomó el Norte protestante, con Holanda a la cabeza (que con enormes sacrificios había conseguido la libertad), fue debido el engrandecimiento de este pequeño Estado. Pero en la madre patria (España), todas las energías espirituales, todo el orgullo de sus habitantes se había concentrado para mantener vivo un concepto del mundo ya extinguido, o, mejor todavía, para inspirarle nuevos alientos de vida. Poseídos todavía los españoles del orgullo medieval de los cruzados, se abandonaron por completo en manos de extranjeros el trabajo, la industria y el comercio, lo mismo en la Patria que en las colonias, por necesario que todo ello fuese para la existencia nacional. La pequeña Holanda, por el contrario, se orientó hacia el lado más práctico, tan descuidado por la madre patria, habiendo llegado por otra parte a fijarse un concepto del mundo, nacido del espíritu de la época y de las necesidades interiores del país. Así consiguió Holanda, en cortísimo tiempo, después de inaugurarse la era de paz, la preponderancia de su marina mercante y de su comercio, con lo cual se enriqueció rápidamente y quedó capacitada para desempeñar en lo sucesivo su brillante papel cultural, que, si a la larga no pudo afirmarlo o sostenerlo, fue porque le faltó un gran territorio, que es la condición primordial de toda supremacía mundial. Entre los países que lo poseían, Alemania disipaba sus energías, por entonces, en terribles luchas interiores, mientras que Francia había conseguido, ya antes, constituir un solo Reino con todos sus territorios. El carácter distintivo de la Monarquía francesa consistía en la separación fundamental entre la Religión y la Política, lo contrario de lo que ocurría en España. Francia era católica, pero toleraba a los hugonotes en su interior, hasta tanto que, poseyendo ya plazas fuertes propias y amenazando con crear un Estado dentro del Estado francés, llegaron a ser un peligro para el Régimen absoluto (por la Gracia de Dios), que Mazarino y Richelieu iban robusteciendo cada vez más. En política exterior, en cambio, Francia pactó siempre con los hugonotes, y especialmente en la guerra de los treinta años. El hecho de que los protestantes de otros países se conformaran con la opresión de los hugonotes, demuestra el cambio de ideas que se había operado en estas naciones, y, sobre todo, la necesidad de robustecer al Estado francés, frente a la preponderancia de la Monarquía

católica española. Francia había adquirido un gran desenvolvimiento bajo el mando de sus verdaderos monarcas Richelieu y después Mazarino, pues Luis XIV no hizo sino seguir la marcha emprendida por sus ministros. Los Estados vecinos no habían de tardar en sentir los efectos de este creciente poderío; así Alemania, por la paz de Westfalia, perdió varias provincias florecientes, y España, por la de los Pirineos, que fue igualmente obra de Mazarino, perdió su influencia en el Bajo Rhin. Por otra parte, el rey hubo de allanarse a concertar el matrimonio de su hija, la princesa Teresa, con Luis XIV; mas como el degenerado hijo de Felipe IV murió sin dejar sucesión, el rey de Francia heredó, en virtud de este histórico matrimonio, y con él los Borbones, los derechos al trono de España, con todas sus posesiones. En virtud de todo esto, Luis XIV se creyó con derecho para incorporar a Francia todas aquellas provincias españolas que él consideró necesarias para la existencia de su nación, como, por ejemplo, el Franco-Condados, del mismo modo que también limitó, con el mismo fin, los territorios holandeses y alemanes. Constituyó la base para conseguir estos éxitos en el exterior el robustecimiento cultural y comercial de toda la nación, y el primer hecho que contribuyó a afirmar la conciencia nacional fue la fundación de la Academia Francesa, por haber acertado Richelieu a convertir en Instituto Nacional duradero lo que sólo fue en su origen una reunión accidental de particulares para el sostenimiento de la lengua francesa. Mientras que la poesía española se había desarrollado a la sombra, o al menos en compañía de la Iglesia, estaba el germen de vida de la literatura francesa, que en poco tiempo adquirió un espléndido desarrollo, en la ausencia de carácter religioso de esta asociación, creada con fines nacionales y mundanos, que en un principio fundaron hugonotes y católicos, sin distinción. Disposiciones imprevisoras, que se dieron atendiendo sólo a las necesidades del momento, trajeron por resultado que el comercio español, tanto en la metrópoli como en las colonias, cayera en manos de extranjeros; Colbert, discípulo de Mazarino, por el contrario, puso todo su empeño en fortalecer el comercio nacional, para que no estuviera expuesto, como en Holanda, a las circunstancias del momento. En España, con el fin de atraerse los tesoros del resto del mundo, y para conseguir que, tanto los productos nacionales como los extranjeros, tuviesen bajo precio, se paralizó la industria nacional y se arruinó en parte, gracias a un sistema aduanero que fijaba grandes derechos de exportación a cambio de otros muy reducidos para la importación. Colbert, por el contrario, como autor del sistema mercantil y prohibitivo, procuró desterrar del mercado francés los productos extranjeros, y en cambio inundar de productos franceses el mercado mundial, y, auxiliado en sus propósitos por el talento especial de los franceses para fabricar objetos de arte y de fantasía, consiguió realmente desarrollar en tal grado las energías nacionales, que Francia se constituyó en el centro de la industria europea; los franceses se hicieron los dueños de la moda y hasta superaron la temible competencia comercial de los italianos. La finalidad del mercantilismo, de aumentar la riqueza de la nación en metal precioso, e impedir al mismo tiempo que éste traspasara las fronteras, cuidando de que circulase en el interior, se había conseguido con las medidas



mencionadas, y con ello el fortalecimiento de la potencia contributiva. Una hábil reforma de la Administración y un nuevo arreglo de la Hacienda, para que el pueblo no resultase tan recargado, trajo consigo, que, al contrario de lo que sucedía en España, las arcas del Estado estaban siempre repletas; los reyes y los ministros, por su parte, sabiendo que el florecimiento de la industria depende del intercambio rápido del oro dentro de las fronteras patrias, se impusieron el deber de proteger el arte, fomentando el lujo en sus fiestas y en sus construcciones. A la división existente en la nación entre hugonotes y católicos, correspondió la influencia holandesa y la italiana, dando lugar al arte de los hugonotes y el arte parisino o de la corte; pero mientras que no se sentía aversión alguna por los flamencos, como hijos que eran de las provincias incorporadas a Francia, y, por el contrario, se hubo de atraerlos para fomentar el desarrollo de la industria textil, convirtiéndose en los verdaderos sostenedores del arte, en cambio, no se veía con agrado que los italianos ocupasen posiciones importantes, aunque, por otra parte, los franceses fueran a Roma a estudiar su arte. El arte parisino de la corte, inaugurado por Carlos Lebrun, fue la expresión del refinamiento de la vida cortesana en todas sus manifestaciones. El arte hugonote, que arranca de Francisco Mansart, mostró hasta dónde pueden llegar la originalidad y el talento, aun dentro de la severidad vitruviana.

La Academia de Arte, fundada en Roma por Carlos Erard, atrajo la atención de los franceses hacia la antigüedad, hasta que el triunfo de Claudio Perrault sobre Bernini anunció al mundo la superioridad de los franceses sobre los italianos, de París sobre Roma. En 1671, Francisco Blondel fundó la Academia Real de Arquitectura, cuya más alta finalidad consistía en restaurar la pureza del clasicismo frente a la escuela romana de Borromini, sobre la base del vitruvianismo. Esta académica frialdad halló la más violenta contradicción, especialmente al principio, y en el arte de los interiores, mientras que Jules Hardouin-Mansart, el sobrino del gran hugonote, fue el principal representante de la dirección cortesana, sobre todo cuando, después de la abolición del edicto de Nantes (1685), los hugonotes abandonaron su patria. Entonces llegó a dominar, sin restricciones, este arte cortesano, en Francia, mientras que los hugonotes expulsados llevaron con la industria francesa también su arte a aquellos Estados que les ofrecieron una nueva patria. No hay que decir que España no pudo disfrutar de estos beneficios. En perfecta consonancia con el absolutismo del Reino, la renovación o transformación artística no partió del pueblo, sino que fue ordenada desde el Trono.

142. **La decadencia española.**—Como un sueño había desaparecido el poderío mundial español, por la insensatez incomprensible de los reyes y por la falta de conciencia de sus favoritos; pero, mientras el en otro tiempo poderoso imperio temblaba en sus cimientos, y acechaba desde fuera el enemigo, y en el interior se separaban Portugal y Cataluña, se sublevaba Andalucía, se levantaba Italia, y los holandeses saqueaban las colonias, la Corte celebraba brillantes fiestas en el Retiro, en las que los poetas glorificaban al rey y hermosas mujeres

mostraban sus encantos, para los que tan sensible era Felipe IV, que hasta el mismo Papa no podía proteger a las monjas contra la acometividad del monarca. El pueblo, entretanto, se entretenía en discusiones acerca de si solamente el apóstol Santiago, o éste en unión de Santa Teresa, debían ser los patronos de España, y mientras los galeones abarrotados de oro y plata escaseaban, y con ellos desaparecía el principal ingreso de la nación, las fiestas del Buen Retiro consumían enormes sumas, como ocurrió, por ejemplo, con las regatas celebradas en el gran estanque, en 1637, que no costaron menos de 800.000 ducados, y, finalmente, los gastos de la Corte importaban casi tanto como los ingresos de la madre Patria. El rey y su camarilla no quisieron darse cuenta del descontento que cundía por todas partes; Mariana fue encarcelado por su franqueza, Quevedo se ganó ocho meses de prisión y destierro, en 1682, a causa de los ataques al rey y al gobierno contenidos en su libro *La política de Dios y el gobierno de Cristo*. Estando en el destierro, refutó a todos sus enemigos por medio del libro *Santiago por su espada*, que no se publicó hasta 1652, en el que echaba en cara a Olivares (el conde-duque) que debía informar mejor al rey: el himno a Santa Teresa, con que cierra el libro, es típicamente español. Refiérese que, al llegar una vez el rey a la iglesia de la Encarnación, un trabajador se echó a sus pies para prevenirle contra sus consejeros y anunciarle la ruina de la nación; pero el monarca estaba y permaneció ciego frente a la situación política y la desvergonzada inmoralidad de los favoritos, que sin interrupción se sucedían en su privanza. El duque de Lerma tuvo que dejar el puesto a su hijo el de Uceda, y éste, a su vez, al conde-duque de Olivares, quien informaba al rey, mientras éste permanecía en la cama, postrándose de hinojos ante él. A Olivares le sucedió su propio sobrino, el conde D. Luis de Haro. La reina regente doña Mariana, durante la menor edad de su hijo, eligió como consejero y *factotum* al padre jesuíta alemán Bernardo Nithard, quien asumió hasta aquellas dignidades o cargos reservados por la ley exclusivamente para españoles, como el de gran inquisidor, a pesar de la prohibición del Papa. Aun después de su caída y separación de la Corte, logró el padre Nithard alcanzar la birreta cardenalicia de San Ildefonso (Toledo 1692), por mediación del embajador en Roma, D. Juan de Austria, hijo natural de Felipe IV. Carlos II no tuvo hijos en ninguno de los dos matrimonios que contrajo, y esto fue interpretado por el pueblo en el sentido de que el rey estaba embrujado o hechizado; el embajador de Francia se aprovechó de las circunstancias para promover un levantamiento, y consiguió así expulsar de la corte al partido austriaco. Por consideraciones religiosas, y ante la decisión del Papa, Portocarrero consiguió convencer al débil monarca que dejase la corona de España a los Borbones (21 de octubre de 1700). Mas, a pesar de esta ruina, tanto política como financiera, de la nación, que vivía solamente con el brillo ficticio de la prestada riqueza, se desarrolló precisamente entonces el arte nacional (las artes plásticas) español con la mayor pujanza. En cambio, la poesía careció de desarrollo, por el colorido teológico que tomó, y los dos trabajos científicos más importantes de toda la época se publicaron en Roma. Nicolás Antonio, historiador y canonista, publicó, en 1659, su obra *Acerca del*

*destierro como castigo*, y poco después el rey Felipe IV lo envió a Roma (1659 a 1679). Había nacido el 26 de julio de 1617, en Sevilla, y murió en Madrid, el 13 de abril de 1684. De su obra, comenzada en 1649, y única en su género en aquella época en todo el mundo, *La Bibliografía española*, sólo alcanzó a ver la publicación de la *Bibliotheca Hispana Nova*, que contenía, por orden alfabético, los escritores españoles de 1500 a 1672. En 1696 publicó, a expensas de un amigo de Roma, la *Bibliotheca Vetus*, compuesta de dos volúmenes, y en ella incluye 1.300 escritores, desde el tiempo del emperador Augusto hasta 1500. Contra H. Ramón de Higuera y sus sucesores, los fundadores de la Historia de los siglos XVI y XVII, escribió Nicolás Antonio la *Censura de historias fabulosas*, que no halló editor hasta 1742.





## CAPÍTULO IX

# EL BARROCO CLASICISTA-VITRUVIANO

143. Los Borbones y el arte.—144. La Granja de San Ildefonso: Teodoro Ardemáns.—145. Los jardines de Sevilla. El Pardo. La Granja.—146. Felipe Juvara en España.—147. Sacchetti y el Palacio de Madrid.—148. Ríofrío.—149. Palacio de Aranjuez.—150. Jacobo Bonavía y González Velázquez.—151. Francisco Carlier.—152. Reminiscencias churriguerescas.—153. Los primeros vitruvianos españoles.—154. La Academia de Arte de San Fernando.—155. Estética artística e investigaciones acerca de la Historia del arte.—156. Concentración absolutista del arte.—157. La Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia.—158. Las construcciones barroco-vitruvianas en Valencia.—159. La Academia de San Luis en Zaragoza.—160. El adorno interior de las habitaciones; frescos e industrias textiles.—161. La industria del vidrio.—162. La manufactura de Alcora.—163. Capodimonte y Portici.—164. La Fábrica del Buen Retiro.—165. La arquitectura de la porcelana en España.—166. Otras manifestaciones artísticas: el mosaico, el marfil, el bronce.—167 La España de los Borbones y la terminación de la centralización absolutista.—168. La nueva Catedral de Cádiz.—169. El Círculo artístico de Cádiz.

**143. Los Borbones y el arte.**—La victoria diplomática que consiguió Portocarrero por el casamiento de Luis XIV, rey de Francia, con la princesa Teresa, hija del rey de España Felipe IV, trajo como consecuencia, después de largas luchas (1711 a 1714), que no paralizaron, sin embargo, las energías artísticas del país, que el nieto de Luis XIV, Felipe de Anjou, subiera al trono de España, y con él se inauguró la dinastía de los Borbones. España perdió por este tiempo Gibraltar y Menorca, los Países Bajos, Milán, Nápoles, Cerdeña, y, en 1720, también Sicilia, con lo cual quedó destruido definitivamente el predominio de España en Europa. Con la nueva dinastía se inició, tanto en la esfera política como en la del arte, una nueva era. Por entonces había triunfado, lo mismo en Italia que en Francia, la tendencia paladiana sobre la miguel-angelesca, Bernini sobre Borromini, y nuevamente Perrault y Vitruvio sobre Bernini; mas, por otra parte, los triunfos o éxitos alcanzados por la cultura francesa e italiana en el mundo entero, habían comunicado a ambas naciones el sentimiento de una superioridad indiscutible, y por eso al venir a España Felipe V (francés), con su esposa Isabel de Parma (italiana), de la casa de Farnesio, hubieron de mirar en el churriguerismo una cultura atrasada. Deseosos los monarcas extranjeros de elevar su nueva patria, lo más rápidamente posible, a la altura de las suyas propias, y hasta de poder rivalizar con la ostentosa y brillante Corte de Versalles, diri-

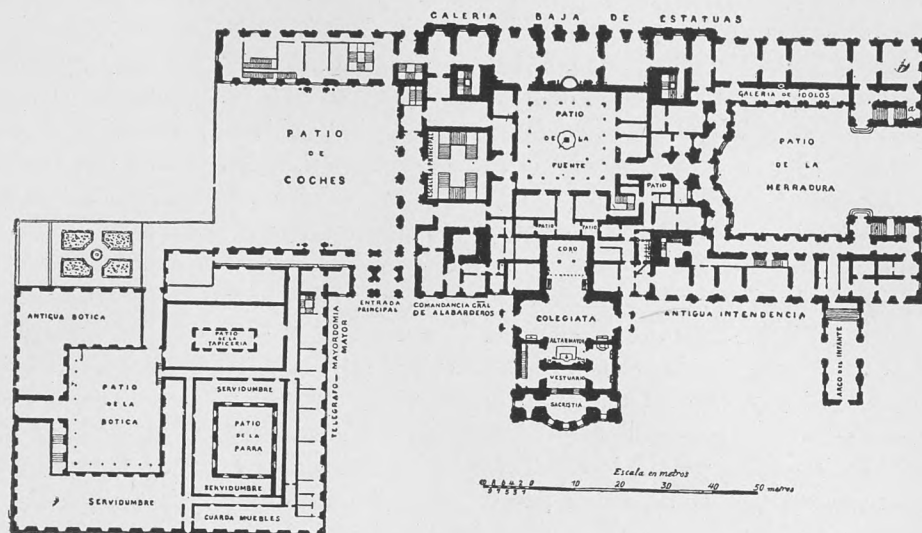
gieron sus esfuerzos a favorecer el Arte, llamando del extranjero los artistas más sobresalientes y haciéndoles encargos en armonía con sus grandes facultades. Para la educación de las generaciones artísticas sucesivas, se fundaron en toda la nación academias al estilo de París, y así se impuso un nuevo arte desde las altas esferas, y el pueblo español, acostumbrado al régimen absoluto, obedeció de buen grado, si bien no debe olvidarse que ya se venía preparando esta reacción dentro del churriguerismo.

Era característico del concepto puramente decorativo del arte español, el que todos los esfuerzos del churriguerismo, que en la distribución de las plantas se mantuvo generalmente aferrado con tenacidad al antiguo esquema, estuviesen dirigidos, menos a desarrollar nuevas ideas en la concepción de los edificios barrocos (concepto arquitectónico) que a progresar en el aspecto puramente decorativo y pictórico del arte. Precisamente en esta época en que se proyectaban los edificios en el estilo oficial clasicista, que tendía cada vez más hacia la sobriedad y frialdad de expresión, el sentimiento barroco arquitectónico se abrió paso en el sentido de la resolución del problema de la distribución de las plantas, mientras que antes, en la época del churriguerismo, la profusión de adornos ahogó este sentimiento, o al menos lo dejó relegado a segundo término.

**144. La Granja de San Ildefonso: Teodoro Ardemáns.**—Los edificios de La Granja, Madrid, Ríofrío y Aranjuez, presentaron a los reyes una ocasión favorable para la ejecución de sus planes. Balsain era una vieja residencia veraniega y cazadero muy visitado por los reyes de Castilla. En 1450 mandó construir Enrique IV la ermita de San Ildefonso, y una granja, de donde tomó su origen el nombre actual; en 28 de julio de 1477, las católicas majestades hicieron donación de la granja y de la ermita al convento de Jerónimos del Parral, para residencia de verano de la Comunidad. Cuando, después de la guerra de Sucesión, Felipe V, en una excursión campestre, visitó estos lugares, quedó tan entusiasmado de las bellezas naturales y de los seculares bosques de pinos, que se mandó construir, junto a la ermita, un pequeño alojamiento, que fue el origen del Palacio del Real Sitio de San Ildefonso en La Granja, no lejos de Segovia (fig. 198). Con este fin, en 23 de marzo de 1720, el rey compró al convento la ermita, la granja y los terrenos de su pertenencia, por una renta anual de 1.000 ducados y 100 fanegas de sal de las salinas de Atienza; más tarde, en 1723 y 1733, adquirió también los bosques de los alrededores. Los amargos desengaños, los sufrimientos corporales y el cansancio de largas y sangrientas guerras, le hicieron madurar su propósito de renunciar la corona y pasar el resto de su vida dedicado a ejercicios religiosos y meditaciones, y éste puede ser el motivo de la fundación de este palacio, en que quizá pensó rivalizar con El Escorial; pero el monarca, criado en la alegre corte de Luis XIV y acostumbrado a los mayores refinamientos de la vida cortesana, hizo un segundo Versalles, que en muchos aspectos superaba al original. Un elemento apropiado para desarrollar sus planes lo halló el rey en el pintor y arquitecto Teodoro Ardemáns, nacido en Madrid, en 1664, hijo de un alemán que figuraba en la Guardia Real, a la que también perteneció



él. Había éste aprendido a pintar con Claudio Coello, y en el colegio de los Jesuítas estudió matemáticas y arquitectura, siendo como pintor más apreciado que Bocanegra. Nombrado, en 1689, maestro de la Catedral de Granada, se ocupó, durante todo este tiempo, principalmente en construcciones civiles y obras hidráulicas; en 1691 fue nombrado consejero de construcciones de Madrid; en 21 de marzo de 1694, a la muerte de Donoso, estuvo ocupado en la Catedral de Toledo, y desde 1700 volvió a Madrid, nombrándole Felipe V, a la muerte de José del Olmo (30 de mayo de 1702), maestro mayor del Alcázar y de las construcciones reales de las cercanías, con un sueldo de 400 ducados. En 20 de junio de 1704, a la muerte de Francisco Ignacio Ruiz, fue nombrado pintor de Cámara,



198. REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO, LA GRANJA

(Breñosa y Castellaman)

sin sueldo, pero con vivienda de servicio. Sus frescos de los techos muestran un dominio absoluto de la perspectiva. En el techo de la sacristía de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco, en Madrid, colocó las figuras detrás de un antepecho, mientras que la figura del Santo aparece en medio del cielo, en pie, sobre un carro de fuego tirado por caballos. Con ocasión de las misas que se celebraron en la iglesia de la Encarnación, en Madrid, construyó, de 1711 a 1712, el monumento fúnebre del delfín de Francia Luis de Borbón y de María Adelaida de Saboya; desde 1714 a 1715 hizo el túmulo de la reina María Luisa de Saboya, y en 1716 el monumento para Luis XIV. Después de estos trabajos circunstanciales, siguieron sus obras en La Granja. Algún tiempo después del incendio de la iglesia de San Millán, en Madrid, construida en 1612, que acaeció en marzo de 1720, la reconstruyó Ardemáns, y fue consagrada en 24 de septiembre de 1722. Su planta es de cruz latina con una media cúpula en el crucero. Su proyecto, que no llegó a ejecutarse, para la iglesia de Santos Justo y Pastor, se ajustaba al tipo corriente de la cruz latina con cúpula en el crucero, capillas

laterales y tribunas, sólo que el tejado corría por encima de la cúpula y la linterna recibía la luz por medio de conductos oblicuos, lo que recuerda a la ermita de Nuestra Señora del Puerto, construída por Ribera en 1718. En 1719 publicó la *Declaración y extensión sobre las ordenanzas de Madrid*, que suscribió Juan de Torija, y de las que se practicaban en Toledo y Sevilla, «con algunas advertencias para los alarifes», y en 1723 el «elogio de la obra de D. Antonio Palomino», al principio del segundo volumen, así como: *Fluencias de la tierra y curso subterráneo de las aguas*. Murió en 15 en febrero de 1726 y fue sepultado en la iglesia de los Capuchinos del Prado. A este mismo Teodoro Ardemáns le encargó el rey el proyecto para su nuevo Palacio, con la condición de conservar intacta la casa-hospedería de los frailes; los planos fueron aprobados, y, hechos los trabajos preliminares, se colocó la primera piedra en 1 de abril de 1721. La ejecución estuvo a cargo de Juan Ramón (murió en 1739), que en 11 de junio de 1727 fue nombrado para suceder a Ardemáns como maestro mayor de las reales construcciones. Enfermo de gota Ardemáns en sus últimos años, e imposibilitado para dibujar, hizo ejecutar sus proyectos a su discípulo Francisco Ortega, quien desde 11 de febrero de 1729 era ayudante de trazador de las obras reales, en lugar de Churriguera.

El italiano Andrés Procaccini, que nació en Roma, en 14 de enero de 1671, y murió en San Ildefonso, en 17 de junio de 1734, estuvo encargado de la ejecución de la obra de la Casa de Oficios, con arreglo a los planos de Sempronio Subisati. Este último dibujó, además, la tumba de Felipe V y su esposa, las alas norte y sur y una parte de la fachada del Palacio que da al jardín. Su intervención en los proyectos de Ardemáns explica algunas pequeñas variaciones que se observan en las fachadas del jardín, en la fachada de la plaza y en la iglesia.

Al mismo tiempo que la construcción del edificio, se comenzó la del gigantesco parque, bajo la dirección del escultor Renato René Carlier, que murió en El Escorial el 15 de agosto de 1722, y del ingeniero de jardines Esteban Boutelou o Boutelet. La afirmación de que Juvara y Saccheti sean los autores de los planos y Ardemáns el director de la ejecución, parece caprichosa, pues está en contradicción con las actas de las obras, con la posición que ocupaba este último, como el más alto empleado del reino, con las fechas de la construcción, y, finalmente, con el estilo. De Juvara es solamente la fachada del jardín, construída por su discípulo Saccheti en 1739. Las obras avanzaron con rapidez, y especialmente el año 1723, que el rey y su esposa acostumbraban a informarse diariamente de sus progresos, visitándolas desde Balsain, de modo que antes de renunciar a la corona Felipe V ya estaban terminadas la capilla y la parte del palacio lindante con la antigua hospedería. En 27 de julio de 1723 se inauguró el palacio, y el 22 de diciembre del mismo año se consagró la capilla por el patriarca de las Indias, cardenal Borja; la primera misa se celebró el 18 de marzo de 1724, y el 20 de diciembre del mismo año la elevó el Papa a la categoría de Colegiata (fig. 199). Al mismo tiempo progresaba la construcción de los jardines, y, sobre todo, deseaba el monarca ver terminadas las cascadas que daban frente a sus habitaciones. Veinte años de duro trabajo exigieron, en total, los jardines, y cuando, en 10 de enero de 1724, Felipe V abdicó en la persona de su hijo Luis,

conservó para sí y para su esposa este palacio, con 600.000 ducados de renta y todo lo que necesitase para terminar los jardines comenzados. En este palacio, vivió Felipe V con su esposa, hasta la muerte del rey Luis I, acaecida en 31 de agosto de 1724. Carlos III procuró aumentar la extensión de los terrenos dependientes de Palacio. La historia de su construcción demuestra que no se tuvo intención de imitar a Versalles, pues mientras el señor absoluto de Francia puso al servicio de su voluntad el Arte y la Naturaleza en igual medida, y aun tratándose de un terreno aparentemente estéril, creó una mansión magnífica, propia para una vida de placeres, en cambio su nieto, enamorado de las bellezas naturales del sitio, sólo deseaba construirse una casa en que, libre del peso de la corona, pero sin renunciar a los encantos de la vida refinada de la corte francesa, a la que él estaba acostumbrado, pudiese pasar el resto de sus días entregado a prácticas espirituales. El palacio y los alrededores de Versalles se agrupan en rededor de la cámara



199. LA COLEGIATA DE LA GRANJA

regia, y la iglesia de corte está a un costado, junto al palacio propiamente dicho; por el contrario, el punto central en San Ildefonso lo forman la colegiata, que domina el conjunto, y el antiguo patio de la hospedería (Patio de la Fuente), estando las habitaciones dispuestas en las alas de la edificación. El dormitorio característico de la vida de corte francesa se halla solamente en las habitaciones de la reina Isabel, mostrando la disposición de los departa-



mentos para vivienda y representación, las escaleras accesorias y antesalas, que todos los esfuerzos del arquitecto iban dirigidos a que los salones de fiesta apareciesen en todo su esplendor, con una servidumbre invisible u oculta en lo posible; mas preciso es confesar que no se consiguió esto en todos sus puntos, lo mismo en el alzado que en la planta, aun conservando el viejo patio y con un aspecto extraordinariamente pintoresco al exterior. Esta falta es chocante en el patio de la Herradura. Que originariamente estaban planeadas otras construc-



200. REAL PALACIO DE SAN ILDEFONSO: PATIO DE LA HERRADURA

(Lacoste)

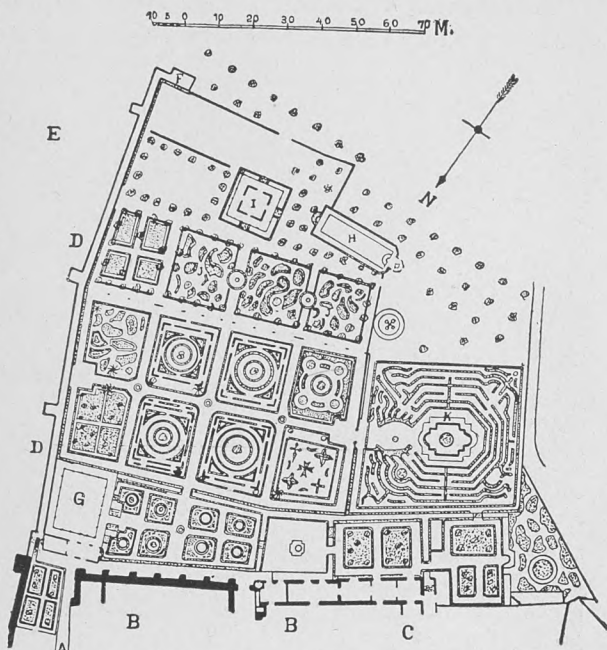
ciones adosadas a las dos alas del frente del jardín en los tres ejes centrales, lo demuestran los arranques de la cornisa, que están a ángulo recto con la fachada. El desarrollo horizontal en dos pisos responde al espíritu de aquel tiempo, en que no parecía bien que por encima del rey viviesen otros mortales. El estilo arquitectónico es el de la escuela de Mansard, pero con muchas reminiscencias de viejos estilos españoles y del churriguerismo, con un agudo perfilado de los detalles enteramente borrominesco, que a veces traspasa, por su delicadeza, los límites impuestos por las condiciones del material. El saliente central del frente que da al jardín procede de Juvara y es de época posterior.

La Granja anuncia el triunfo de la escuela de París sobre suelo castellano. El pintoresco sentimiento barroco se manifiesta en todo su vigor, tanto en las

alas del jardín, con en el patio de la Herradura que forma una especie de *cour d'honneur* (fig. 200), como en la graciosa silueta de la iglesia de cúpula, que surge en medio del cuerpo de la construcción, con sus dos torres frontales y las dos grandes torres del palacio que forman el segundo término. El efecto de la colegiata resulta bastante realzado mediante una habilísima utilización del terreno ascendente para su instalación.

Como los árboles ocultan los pabellones de poca altura de los costados, y sólo se ven sobresalir, por encima de ellos, las torres de ángulo, la vista transporta instintivamente la altura de la torre anterior, de cuatro pisos, sobre la posterior, de dos, y desde allí pasa a la iglesia, situada todavía más alta, y que, por lo tanto, aparece notablemente alejada. Detrás de estos pabellones de ángulo, a manera de torres, se extiende la plaza oblicuamente, de modo que el observador pierde toda escala o término de comparación para apreciar la distancia al palacio; pero al mismo tiempo crece en importancia toda la plaza mirando desde el palacio como lugar más elevado. Los dos edificios anteriores, las caballerizas y el cuartel de la Guardia Real, fueron construidos, de 1762 a 1765, por

José Díaz Gamones. Los lisos muros de las caballerizas están cubiertos por pinturas al fresco, que les dan un rico aspecto barroco y armonizan perfectamente con las flechas de las torres, típicamente españolas. Una artística verja de hierro forjado, del año 1774, cierra esta plaza, análogamente a lo que ocurre en la plaza de San Estanislao de Nancy.



201. JARDÍN DEL ALCÁZAR DE SEVILLA

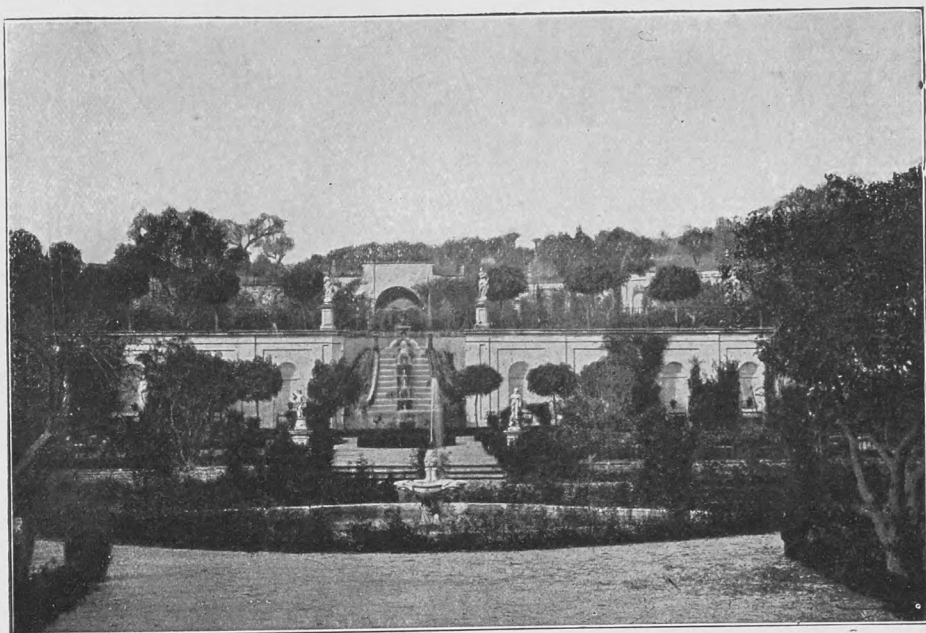
(De la Archit. Rundschau)

145. Los jardines de Sevilla. El Pardo. La Granja.—Por el lado del palacio que mira hacia los picachos coronados de nieve del Guadarrama, se extiende el parque.

Los pocos jardines árabes, que sólo parcialmente se conservan, son rigurosamente geométricos y dispuestos en rectas alineaciones; el agua y las flores están en íntimo consorcio; en los cruces de caminos se colocan surtidores generalmente, y el agua corre después al descubierto por canales de piedra a lo largo de los paseos.

Los jardines del Alcázar de Sevilla (fig. 201) demuestran que Carlos V se sujetó exactamente al modelo árabe, con los caminos cortándose a ángulo recto y surtidores en los cruces, encajonados aquéllos por setos vivos recortados, que acentúan todavía más la arquitectura del modelo original. Los caminos están embaldosados, y por debajo van las tuberías que conducen el agua a los surtidores, permitiendo establecer fuentes a todo lo largo de su recorrido. Además de los juegos de agua, servían, para hacer grata la estancia de los invitados, grutas, laberintos, alfombras de flores, etc.

Las severas construcciones de Herrera exigieron después una ampliación de los setos, y todas las instalaciones de jardines procedentes del mismo muestran



202. JARDÍN DEL PARDO.

(Lacoste)

un plan rectilíneo y la combinación de la arquitectura con la Naturaleza, que la realizó, especialmente en El Escorial, de manera grandiosa. Tampoco los célebres jardines de Aranjuez se diferencian esencialmente de los anteriores, con separación absoluta del jardín de las flores, siempre bañado por el sol, y el célebre Sanatorio o Jardín de la Isla, que los dos brazos del Tajo forman. El terreno está dividido por calles que se cortan a ángulo recto, y en los puntos de cruce, o al final de las calles, surgen las fuentes en medio de plazoletas circulares. De los paseos cubiertos por follaje y de los setos descritos en las *Délices de l'Espagne* (1707), no ha quedado casi nada. Gracias al declive del terreno, el creador de los jardines del Pardo (fig. 202), Cossimo Lotti (v. n.º 73), pudo aproximarse más a la imitación de los jardines de Bóboli, en Florencia, con sus terrazas, grutas y juegos de agua, etc.





Por el contrario, este mismo artista, en el parque del palacio del Buen Retiro, donde la Corte celebraba sus grandes fiestas, puso todo su empeño en la construcción de casitas de recreo, las llamadas ermitas, junto al estanque, que servían para toda clase de diversiones, y donde tenían lugar las reuniones íntimas. Además había un teatro al aire libre, grutas y toda suerte de parajes retirados. Debido a lo desfavorable del terreno no pudo nunca rivalizar este parque, por sus bellezas naturales, con los paradisíacos jardines de Aranjuez, aun a pesar de las cuantiosas sumas que anualmente se invertían en su sostenimiento.



204. FUENTES DEL PARQUE DE SAN ILDEFONSO: VISTA DESDE EL PALACIO

También son de procedencia italiana, acusada con la mayor claridad, los jardines del palacio del duque de Alba, en Lagunilla, celebrados por Lope de Vega, en sus versos. El parque está bañado por el río Ambroz, que proporciona, con más abundancia que el Tajo, el agua para todas las fuentes y demás artificios hidráulicos; junto al palacio se extienden los jardines de arriba, de severa arquitectura, formando dos terrazas, con sus balaustradas, escaleras, nichos y fuentes, y en ellos se presentó ocasión favorable al escultor florentino Francisco Camilani (1555) para desarrollar sus brillantes facultades. Escalonado con estos jardines está el parque, bañado por el río Ambroz, con sus sombrías y frescas avenidas y en cuyo centro, entre dos fuentes, se alza el cenador, que está constituido por un templete de mármol octogonal, que en otro tiempo estuvo cubierto de espejos en su interior.

El parque de San Ildefonso (La Granja) (figs. 203 y 204) representa una

innovación en España y puede figurar entre las creaciones más grandiosas del arte francés en la arquitectura de los jardines. Al contrario de lo que ocurre en Versalles, en La Granja una naturaleza espléndida se puso al servicio del arte, y la abundancia de aguas que brotan naturalmente de las próximas montañas permitieron la instalación de fuentes en mayor número que en Versalles. También domina en la arquitectura de estos jardines la línea recta, y, lo mismo que en Versalles, el palacio constituye el centro de toda la construcción y del paisaje. Artistas como Proccacini y Sani, como Fremín y Tieri y los hermanos Dumandré, dieron muestras de una habilidad extraordinaria y de una fantasía exuberante en todo su esplendor en los juegos de agua de este rincón incomparable. Los dos hermanos, Humberto y Antonio Dumandré, habían servido bajo las banderas de Luis XIV en un regimiento de Picardía, volvieron después a París para estudiar matemáticas y escultura con Nicolás Coustou y alcanzaron algunos premios de la Academia, lo que atrajo sobre ellos la atención general, de modo que Felipe V les llamó a San Ildefonso para trabajar, a las órdenes de Fremín y Tieri, en las obras del parque. Después de una corta permanencia en Francia, fueron de nuevo llamados a España, a la muerte de Boutelou; Humberto como director de las obras de San Ildefonso, y Antonio como primer escultor de los Reales Palacios, siendo destinado a Madrid. Más tarde, este último fue nombrado director de la Comisión preparatoria para la fundación de la Academia de San Fernando, y después profesor de la misma Academia desde su inauguración (1752). Murió en 11 de mayo de 1761. Su hermano Humberto figuró entre los académicos más distinguidos. En 1754 fue nombrado director honorario de la Escuela de Plástica, y en 1759 académico de mérito de la de Arquitectura. Entre las muchas obras que para este Parque ejecutó, con auxilio de Pitué en muchos casos, citaremos la Fuente de las Ranas, terminada en 1746, y la del Baño de Diana, que «costó al rey tres millones para entretenerle tres minutos». A la muerte de Felipe V y su esposa, y de acuerdo con su última voluntad, su sucesor encargó a Pitué y a Humberto Dumandré la construcción del Panteón junto al altar mayor de la colegiata; en el lado más corto de un espacio rectangular está la tumba, sobre un alto y volado zócalo con medallones que representan los bustos de los reyes, apoyados en un obelisco. Sobre el túmulo, el genio de la fama, con la trompeta en la boca; a los lados, figuras de luto, y delante el cetro y la corona. Sobre el obelisco hay una urna humeante y encima una cartela con las armas de los Borbones, sostenida por ángeles. Esta idea se empleó después, modificada, con bastante frecuencia, como ocurre en el adorno escultórico de la capilla del palacio de Ríofrío. El estrecho enlace que Humberto Dumandré supo establecer entre la Arquitectura y la Plástica en todas sus obras, es una de las características de su arte, que, bajo este aspecto, resulta superior al de su maestro. Murió en Madrid, a los ochenta años de edad, en 1781.

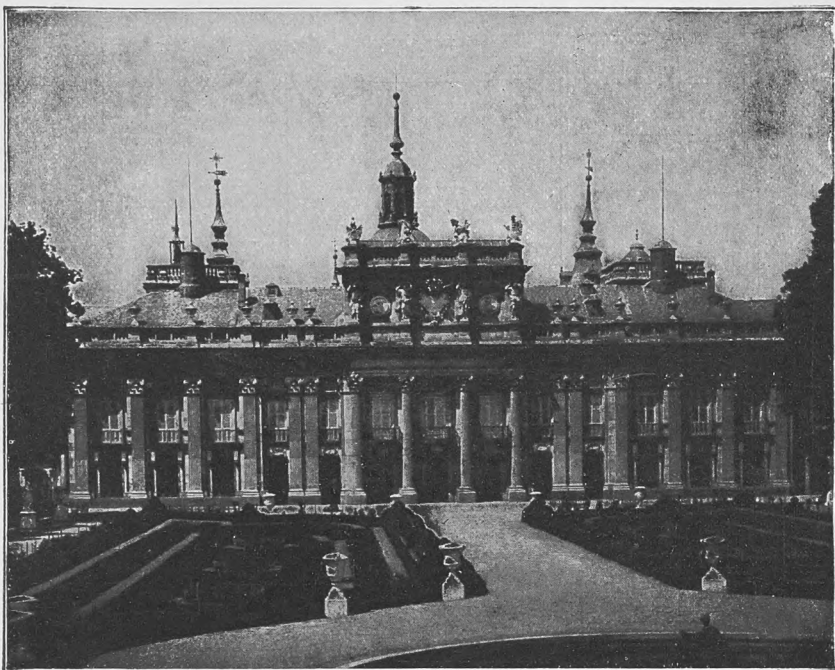
146. Felipe Juvara en España.—Durante la noche del 24 de septiembre de 1734, y hallándose la Corte en el Buen Retiro, estalló un violento incendio



en el Alcázar de Madrid; el viento hizo vanos todos los esfuerzos para dominarlo, y fue preciso contentarse con salvar algunas obras de arte de especial valor, abandonando a su suerte el edificio. Desgraciadamente, desaparecieron en esta ocasión los planos originales y las actas de construcción de la mayor parte de los edificios monumentales del Reino, pues si bien parece que algunos se salvaron de los estragos del fuego, después desaparecieron sin dejar rastro. Característico del propósito del rey de traer una amplia renovación del arte, es el hecho de no haber confiado la ejecución de los planos para la nueva construcción a ninguno de los artistas españoles estimados en el extranjero, ni siquiera al brigadier de Ingenieros Juan Medrano, que por aquel tiempo construía el teatro de San Carlos en Nápoles, sino al abate Felipe Juvara, de Turín, a la sazón el artista más progresivo al par que más festejado de Italia. Juvara nació en Mesina, en 1685, y murió en Madrid, en 1735; fue discípulo de Carlos Fontana, que, aunque influido todavía por las ideas de Pozzo, fue el primero, en plena actuación del estilo borrominesco, en dar la voz de alerta hacia la sencillez del arte. Juvara, como maestro independiente, se había ido inclinando cada vez más hacia la severidad vitruviana de la escuela de París, de modo que vino a formar el lazo de unión entre la cultura italiana y la francesa, o, más exactamente quizá, que en él se manifestó el triunfo de la Academia francesa y del arte de los hugonotes sobre suelo italiano. Célebre por sus obras en Turín, cuyo punto más alto lo constituye la Superga, se dirigió, en la segunda mitad de su vida, a Lisboa, y construyó allí el Palacio Real de Ayuda y la iglesia patriarcal. Desde Lisboa, pasó por París y Londres; de regreso a su patria, proyectó las cúpulas de San Andrés, en Mantua, y de la Catedral de Como, y trabajó más tarde en la fachada de la de Milán. En 1734 fue llamado a Madrid, y en el palacio del Buen Retiro trabajó en el modelo de madera para el palacio (de Madrid), no concluido hasta después de su muerte, que se conserva en la actualidad en el Museo de Artillería. Se compone de un enorme cuadrado de unos cuatrocientos setenta y cuatro metros de lado, con 23 patios y 34 ingresos; consta de dos pisos (bajo y principal), sin pisos intermedios, con las ventanas provistas de su antepecho, el cuerpo central saliente de la fachada principal y la galería que da al jardín con medias columnas compuestas. Corona el edificio una balaustrada adornada con estatuas. Este proyecto de palacio presenta una disposición típica de aquellos tiempos, del más completo absolutismo, en los que el rey y la Corte reunían en sí todas las energías culturales y todos los resortes del Estado, pudiendo considerarse con razón como el nervio de la nación. El plan completo abarcaba, no sólo los departamentos privados y de representación de la Corte y su servidumbre, sino también los correspondientes a las guardias, ministerio de Estado, Tribunal Supremo de Instancias, biblioteca, teatro y muchos más. En este plan se comprendía también la construcción de la Catedral de Madrid, en forma de una rotonda bastante grande, en lugar de la derruida iglesia de la Almudena. El gran desarrollo horizontal del modelo con sus líneas tranquilas, que se proyectó sin tener en cuenta la extensión del solar existente para la edificación, y que recuerda el palacio Stupigini, de Turín, estaba muy en armonía con el senti-

miento francés de la época, influido por el Palacio Borbón; pero la reina, procedente de la casa de Farnesio, acostumbrada a la masa y altura de los palacios italianos, opuso resistencia a la realización del proyecto, y, por otra parte, el gasto que suponía la adquisición de un nuevo terreno adecuado para la obra, trajeron consigo el fracaso de este plan, tan notable desde el punto de vista artístico.

El cuerpo central de la fachada del jardín del palacio de San Ildefonso en La Granja, ejecutado tres años más tarde de la muerte de Juvara, o sea el año 1739, da idea del espíritu en que fue concebido el mencionado proyecto

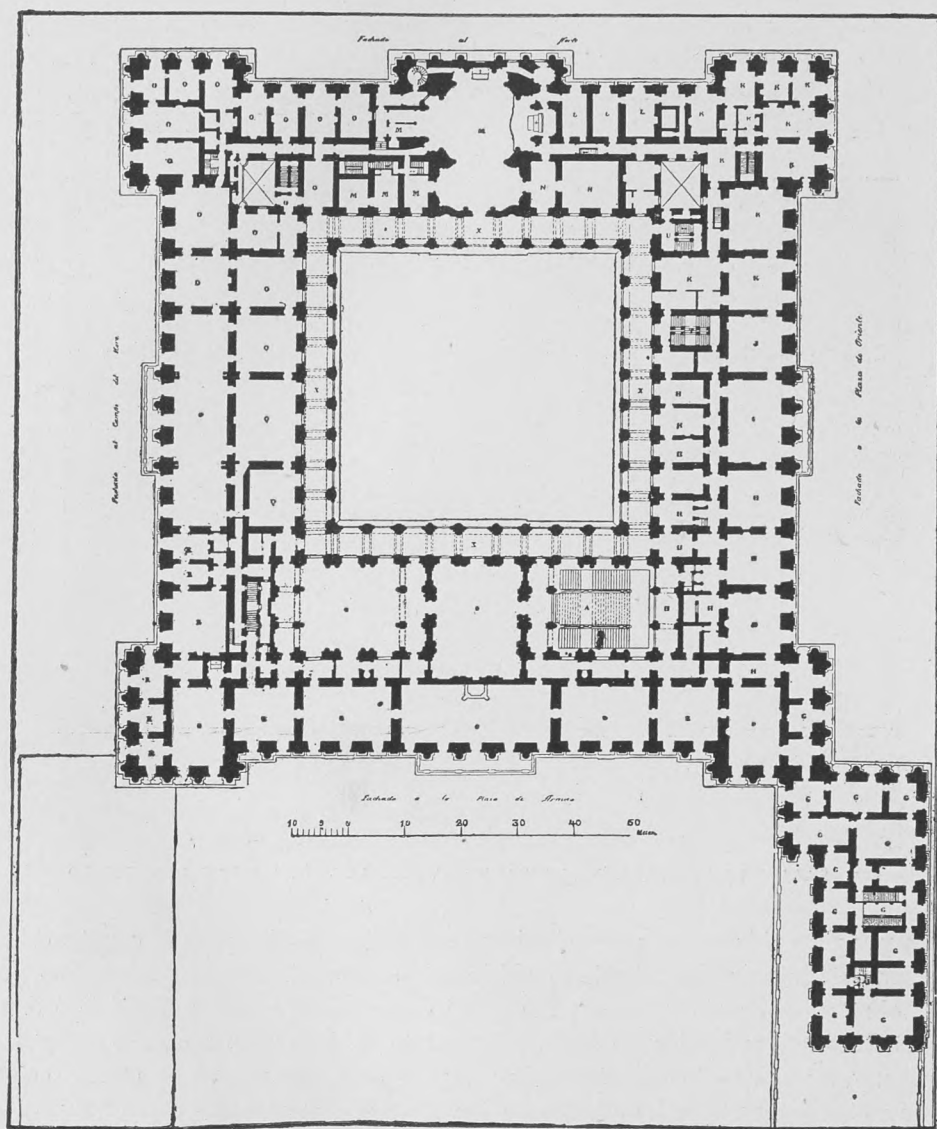


205. SALIENTE CENTRAL DE LA FACHADA DEL JARDÍN DE SAN ILDEFONSO

(fig. 205); pero el autor no pudo siquiera realizar los dibujos para la construcción, a pesar de ser su primer trabajo sobre suelo español. Tomó la alta dirección de la obra su discípulo y sucesor Sacchetti; como jefe encargado, la dirigió Sempronio Subisati, y la ejecutó Ríos. El importe de las obras ascendió a 840.000 pesetas, y, a pesar de lo reducido del presupuesto de esta magnífica construcción, nos muestra las grandes facultades de Juvara y constituye una clarísima prueba definitiva de su gran talento. La vigorosa organización o composición vertical de esta tranquila fachada de dos pisos, y la acentuación del cuerpo central por medio de medias columnas y un ático adornado con cariátides, escudos de armas, medallones, etc., así como las admirables proporciones del conjunto, colocan a esta obra en el número de las creaciones mejor calculadas de la escuela de Fontana.

También hizo Juvara los dibujos para la fachada del palacio de Aranjuez

que mira hacia la gran cascada, y trabajó con mucho celo por la fundación de una Academia de Arte, como miembro de la Comisión, hasta que le arrebató a sus planes la muerte, en 31 de enero de 1736.

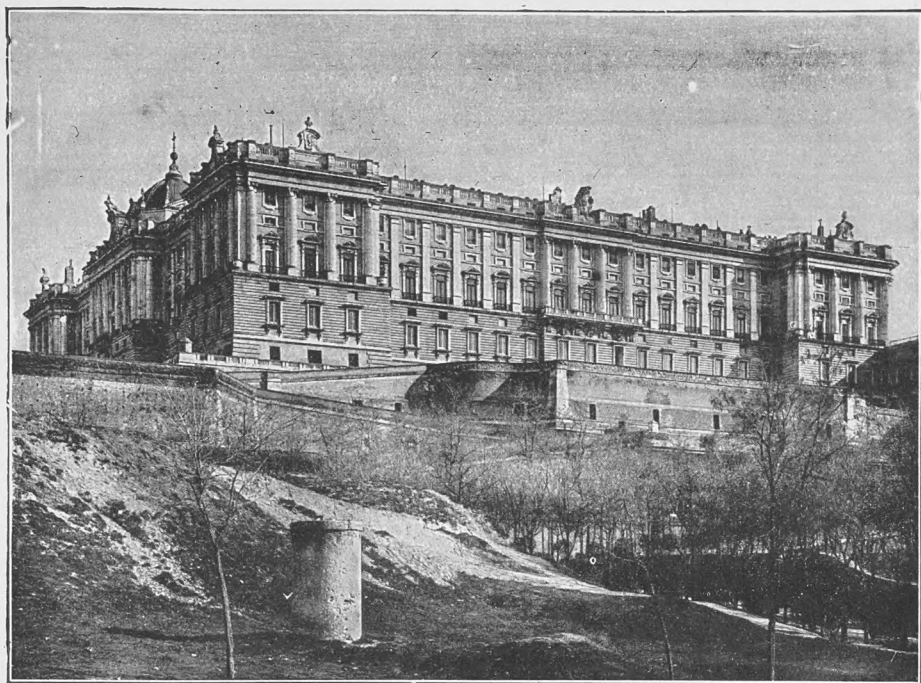


206 REAL PALACIO DE MADRID.

(Del original de J. B. Sacchetti)

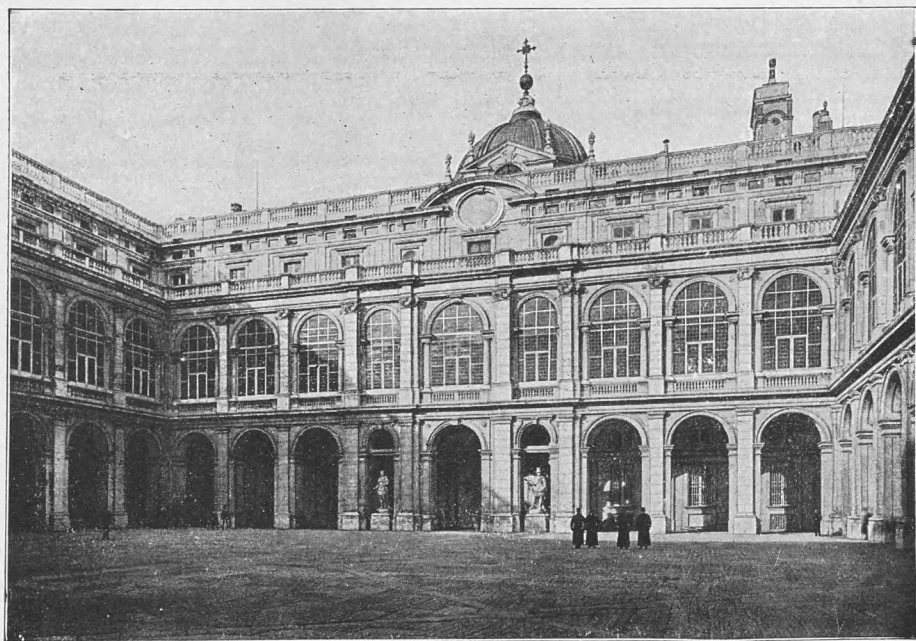
147. Sacchetti y el Palacio de Madrid.—Juan Bautista Sacchetti nació en Turín, y a propuesta de su maestro Juvara, poco antes de morir (1736), fue llamado a España como el arquitecto más capacitado para terminar el modelo de madera y la ejecución de la fachada del palacio de San Ildefonso; pero





207. PALACIO REAL DE MADRID: VISTA GENERAL

*(Junghaendel-Gurlitt)*



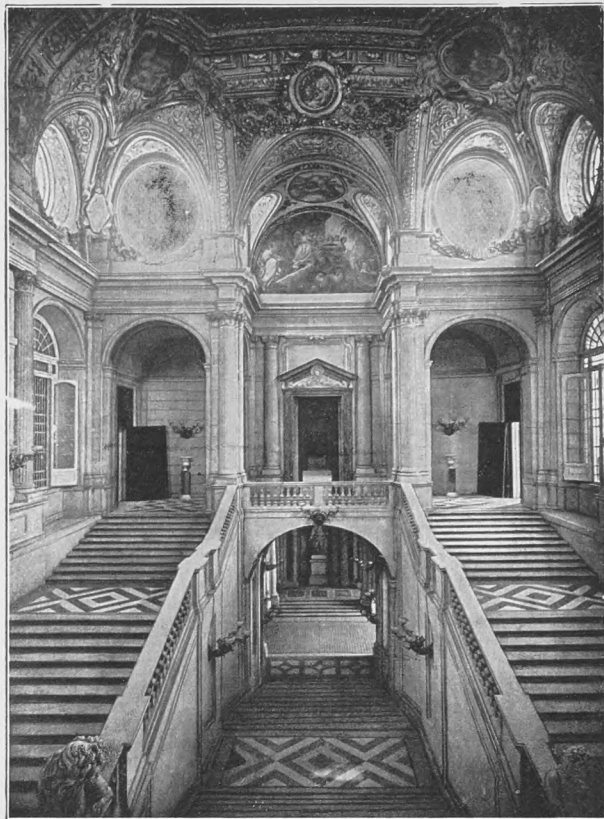
208. PALACIO REAL DE MADRID: PATIO PRINCIPAL

*(Junghaendel-Gurlitt)*

hasta el 25 de febrero de 1739, después de la muerte de Juan Ramón, no fue nombrado maestro mayor de las Reales obras. Fue maestro mayor de las obras de Madrid, individuo de mérito de la Academia de San Lucas de Roma, profesor de la Junta preparatoria, y, al fundarse la Academia de San Fernando (1752), profesor y director honorario, porque sus obras le dejaban muy poco tiempo libre, y, por otra parte, se le resistía la lengua española. Murió Sacchetti

en 3 de diciembre de 1764.

El rey decidió erigir el nuevo palacio en el mismo sitio donde estuvo el antiguo, y no como había propuesto Juvara, sobre la altura de San Bernardo, y aunque Sacchetti debió dar cabida en su proyecto a una infinidad de construcciones para oficinas, viviendas, etc., que no estaban previstas en el proyecto de Juvara, sin embargo, redujo la longitud de los lados de la planta en un cuarto aproximadamente de los del primer proyecto, renunció a la idea primitiva de Juvara de un palacio francés de gran desarrollo horizontal con dos pisos solamente, y concibió otro, de sentimiento italiano, con mayor desarrollo en altura y de magnífico aspecto, con seis o siete pisos (figs. 206 y 207). Este proyecto fue preferido al primero por los monarcas, lo que se explica por-



209. ESCALERA PRINCIPAL DEL PALACIO DE MADRID  
(Lacoste)

que Sacchetti, con el gran número de pisos y la situación bastante elevada sobre el valle del Manzanares, creó un monumento visible a gran distancia, que caracteriza a la ciudad por su lado oeste, y que, además, recordaba a la reina, criada en Italia, los palacios de su patria; por eso el artista se inspiró para el proyecto del patio principal en el del palacio ducal de Módena, y el exterior también muestra cierta analogía de estilo con el casi contemporáneo palacio de Caserta, que Carlos III mandó construir, en Nápoles, a Ludovico Vanvitelli. La planta es rectangular, casi cuadrada, con vigorosos salientes en los ángulos, única reminiscencia de los antiguos alcázares, y otros más débiles en las partes medias de las cuatro fachadas; tiene un gran patio, y dos de luces, más pequeños. Las

dos grandes alas se construyeron a partir de 1845, y debían unirse entre sí por medio de una tercera, paralela a la fachada principal del palacio. La planta responde a las dos exigencias más importantes relacionadas con la vida de Corte y los departamentos para los reyes están agrupados, formando un conjunto según el modelo francés; mientras que las habitaciones destinadas a la servidumbre están separadas de las primeras y en comunicación con ellas por medio de corredores estrechos y lóbregos y escaleras de servicio. La arquitectura del Palacio se mantuvo dentro de las frías y cansadas formas del barroco clasicista. El gran patio (fig. 208) conserva en todo su analogía con el palacio ducal de Módena,



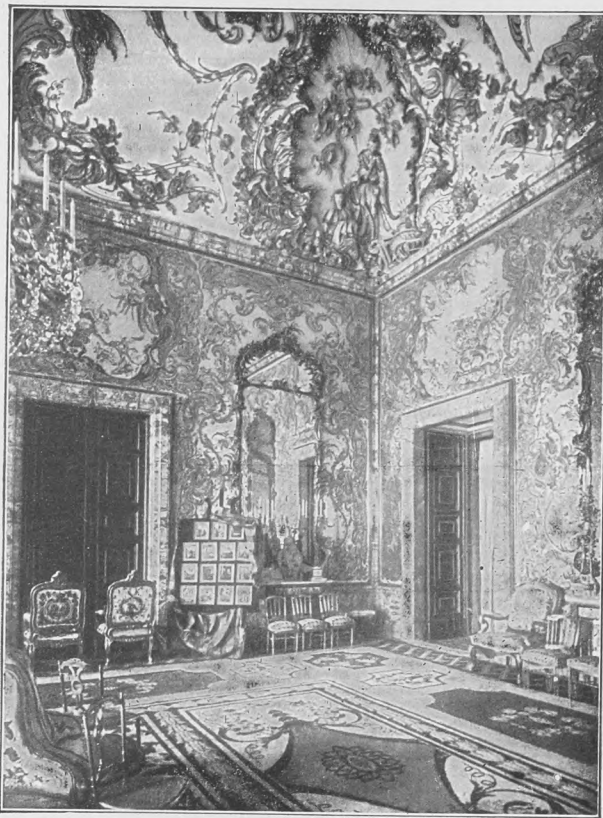
210. SALÓN DEL TRONO DEL REAL PALACIO DE MADRID

(Lacoste)

a excepción de los huecos más estrechos del lado de la escalera principal y los situados enfrente, que alojan las estatuas de los cuatro emperadores romanos nacidos en España. Al exterior aparecen reunidos, formando un zócalo almohadillado, los pisos inferiores; en número de dos, por las fachadas sur y este, y tres por las norte y oeste. Sobre este zócalo se alzan las pilastras y columnas que abarcan los tres pisos superiores hasta la cornisa. Las ventanas del último piso (sexto o séptimo, según el frente) se hallan por encima de la cornisa y algo retrasadas con respecto al plano de la fachada correspondiente, de modo que resultan cortadas por el saliente de la cornisa, muy volada, para las vistas desde abajo. Por el lado oeste preceden al palacio grandes terrazas y rampas que conducen a los jardines del Campo del Moro y al parque situado en el valle del Manzanares. Se empleó como material de construcción el granito del país y la



caliza de Colmenar. Por la parte que da al valle del Manzanares se hicieron cimentaciones muy profundas y muros de sostenimiento, lo que explica el enorme coste de la obra, que, hasta 1808, había consumido 74,5 millones de pesetas con todo el adorno interior, pero sin incluir la construcción de las alas de la plaza de armas. De un aspecto extraordinariamente grandioso, es la magnífica escalera principal, rodeada de arcadas sobre columnas, hechas de mármol de San Pablo (fig. 209). Para el decorado interior de los salones (fig. 210) se llamó de Italia



211. SALÓN GASPARINI DEL REAL PALACIO DE MADRID

(Lacoste)

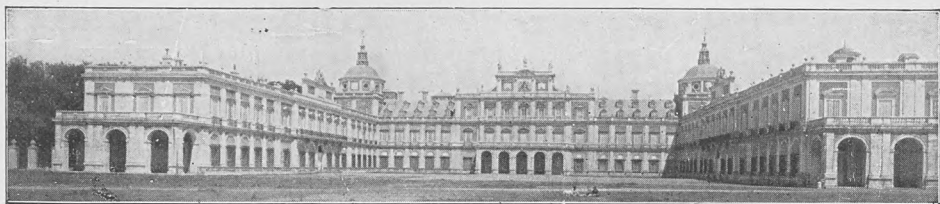
vivido en el Buen Retiro y en El Escorial, se trasladó desde este último punto al nuevo Palacio. Duró la construcción veintiséis años, siete meses y veintitrés días.

Según un proyecto de Sacchetti, de 1752, las construcciones de los alrededores de Palacio debían disponerse de modo que formaran un gran grupo; la Casa de Oficios, el Coliseo, la Biblioteca, la Nueva Armería, la Catedral, el Viaducto y todas las demás construcciones accesorias, debían formar a modo de antesalas de la residencia real, y en parte como una galería baja adosada al Palacio; pero sus planes no llegaron a ejecutarse, a pesar de su grandiosidad

al celebrado pintor al fresco Corrado Giaquinto; de Wurzburg vino, después de terminar sus trabajos en aquel palacio, Juan Bautista Tiepolo, con su hijo Juan Dominico, y murió en 1770. El napolitano José Gricci proyectó el salón de porcelana ejecutado en el Retiro; la fábrica de San Ildefonso suministró las grandes arañas y los espejos; de la fábrica real de Tapices proceden los valiosos gobelinos. El salón Gasparini, llamado también por el nombre del artista italiano que lo ideó, Girardini (fig. 211), y casi todo el adorno del interior, proceden de la época de Carlos III. Respecto a la construcción del Palacio, se sabe que el día 7 de abril de 1738 tuvo lugar la solemne ceremonia de colocación de la primera piedra, y que en 1 de diciembre de 1764, la Corte, que desde julio de 1733 había

y de su marcado carácter barroco (1). En tiempos de José Bonaparte se acometió el problema de la transformación de los alrededores de Palacio, para lo cual se hicieron desaparecer varias iglesias, conventos, el jardín de la Priora y unas quinientas casas, formando así la actual plaza de Oriente, en cuyo centro se alza la célebre estatua ecuestre de Felipe IV, ejecutada por Pedro Tacca, con arreglo al cuadro de Rubens. Procedía de la fachada del antiguo Palacio, y estuvo instalada en el Buen Retiro. Las estatuas de reyes, destinadas para coronación del Palacio, y trabajadas en consonancia con su destino, rodean ahora la plaza de Oriente. El teatro Real, construido en 1722 por artistas italianos en la misma plaza, fue derruído en 1818.

148. Ríofrío.—Fundación de la reina Isabel de Farnesio es el Palacio Real de Ríofrío, casi contemporáneo del de Madrid, que fue proyectado en el mismo



212. PALACIO REAL DE ARANJUEZ

(Foto Lacoste)

sobrio estilo académico por el colaborador de Sacchetti en este Palacio, Virgilio Raveglio; fue ejecutado por Carlos Frascina, y finalmente terminado por José Díaz Gamones; toda la ornamentación de jarrones, figuras, estucos, etc., fue ejecutada por Pedro Sexmini. Alrededor de un patio cuadrangular, de 31,20 metros de lado, rodeado de arcadas sobre dóricas pilastras, se agrupan los distintos departamentos de una construcción de tres pisos, que conserva también, al exterior, su forma cuadrada, de 83,60 metros de lado, con 17 ejes en cada fachada y 20,60 metros de altura. Corona el edificio una balaustrada de piedra, interrumpida por pedestales con jarrones. Por el lado sur se adosan al Palacio las edificaciones accesorias, que forman una gran plaza cuadrada de 125,50 metros de lado, rodeada de arcadas, con una terraza a la altura del piso principal. Del interior merece especial mención la gran escalera sostenida por ocho columnas monolíticas de granito. Las estatuas que hizo Humberto Dumandré para la capilla de Palacio fueron trasladadas al trancoro de la Catedral de Segovia.

La fábrica de cristal de San Ildefonso, ejecutada por el mismo José Díaz Gamones, a base de los dibujos de Juan Villanueva, después del incendio de 1736, se distingue por la hábil y adecuada disposición de su planta y por la pintoresca agrupación de sus elementos.

(1) N. del A.—Véase Fernández de los Ríos: *Guía de Madrid*.

**149. Palacio de Aranjuez.**—En los años 1660 y 1665, un violento incendio destruyó por completo el viejo Palacio de Aranjuez, y en ruinas permaneció hasta que, finalmente, Felipe V encargó a su arquitecto de Cámara, Pedro Caro Idogro, desde 30 de diciembre de 1712 maestro mayor y aparejador de las obras del Palacio de Madrid (murió en 1732), que construyese, adosado a la antigua edificación, un cuerpo, con patio central, en estilo que armonizase por completo con las partes proyectadas por Toledo o Herrera respectivamente, y que aún quedaban en pie. También mandó añadir a la parte norte una copia de la cúpula de la iglesia. Este chocante retroceso al arte de los tiempos de Felipe II se explica, no por respeto a la parte subsistente del Palacio, sino por el deseo de conducir al arte nacional por el camino de la severidad vitruviana, predicada por Blondel. En 1715 fueron aprobados los planos; el 14 de agosto ordenó el rey la construcción de un segundo patio, y para utilizar los materiales del viejo Palacio en la nueva obra, empezó la demolición el 2 de mayo de 1727, colocándose la primera piedra para las fachadas este y principal en 1728 (fig. 212). Las órdenes dadas por el rey, respecto al estilo de la nueva construcción, impidieron que el artista pudiera manifestar libremente su carácter propio. A la muerte de Caro, se encargó de la dirección de la obra el arquitecto mayor real Teodoro Ardemáns, y a éste le sucedió el coronel de Ingenieros Esteban Marchand (murió en 1733), auxiliado por el ingeniero Leandro Brachileu, que había sido llamado a España, ya en 1731. Al poco tiempo de poner la primera piedra de la fachada principal, se procedió a la demolición de los molinos, se construyeron el puente de piedra de la isla, el muro de defensa de la cascada, y en 1735 también el muro del canal, para formar la gran plaza delante de la fachada principal. Al mismo tiempo, varios artistas italianos, como Juan P. Galluci y Jacobo Bonavia, trabajaron, hasta 1739, en la terminación de las obras, en las pinturas y ornamentación del teatro y de las habitaciones de la reina. En 1740 se empezó a construir el coliseo para ópera y comedia, y en 24 de junio de 1744 se dio comienzo a la escalera principal. El mismo año recibió Bonavia el encargo de sustituir la galería de madera dorada por un balcón de piedra, que quedó terminado en 1768. Con ocasión del incendio de 16 de junio de 1748, se pudieron salvar la mayor parte de los muebles y objetos de valor; las obras de reparación exigieron algunos años, y los artistas italianos Corrado Giaquinto y Jacobo Amiconi ejecutaron los frescos del teatro, sala de tertulia, etc. Una vez terminada la fachada y la caja de la escalera, se colocaron las estatuas de Felipe II, Felipe V y Fernando VI (1752) que coronan el cuerpo central.

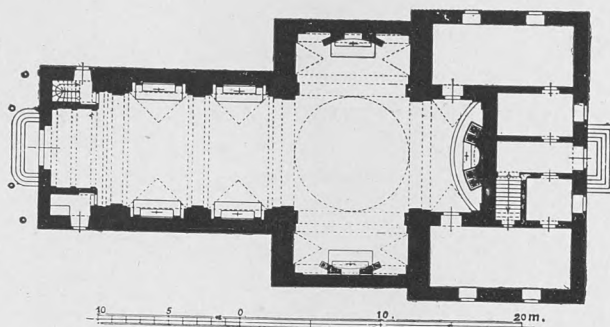
**150. Jacobo Bonavia y González Velázquez.**—De todos los artistas que trabajaron en el Palacio de Aranjuez, sólo tiene importancia para la historia del arte Giacomo Bonavia, que, al españolizarse, se llamó Santiago Bonavit. Había nacido en Placencia (Italia), vino a España en el reinado de Felipe V, y, a la muerte de Esteban Marchand, quedó primero como auxiliar de Leandro Brachileu, hasta que, por fin, se puso al frente de todas las construcciones de Aranjuez. Como pintor de Felipe V, fue nombrado profesor (13 de julio de 1744)



de la Comisión preparatoria para la fundación de la Real Academia de San Fernando; el 13 de julio de 1752, profesor de Arquitectura de la misma, y desde este momento se dedicó exclusivamente a la construcción. Fue maestro mayor de las catedrales de Toledo y Sevilla, director de las obras y castellano de Aranjuez (alcaide del Palacio), hasta que el año 1760 murió, en Madrid. Fue el artista más barroco de todos los que vinieron de Italia, pero en muchas de sus obras es muy difícil distinguir qué parte le corresponde a él y cuál a su colaborador Alejandro González Velázquez. Este último dibujó, por ejemplo, todos los planos para las construcciones de Aranjuez, mientras que Bonavia los firmó como jefe. González Velázquez había nacido en 27 de febrero de 1719, en Madrid; a los diez y nueve años pintó las decoraciones del teatro del Buen Retiro; en 1744, el gran fresco en perspectiva de San Ildefonso; después fue a Aranjuez

por tres años, con el fin de trabajar por encargo de Bonavia, y en 1752, al fundarse la Academia de San Fernando, fue nombrado, primeramente, profesor de Arquitectura, y el 13 de abril de 1762, también de pintura. Como consecuencia de sus grandes conocimientos en materia de perspectiva, fue también encargado de esta enseñanza (3 de mayo de 1766).

Sus decoraciones para el teatro



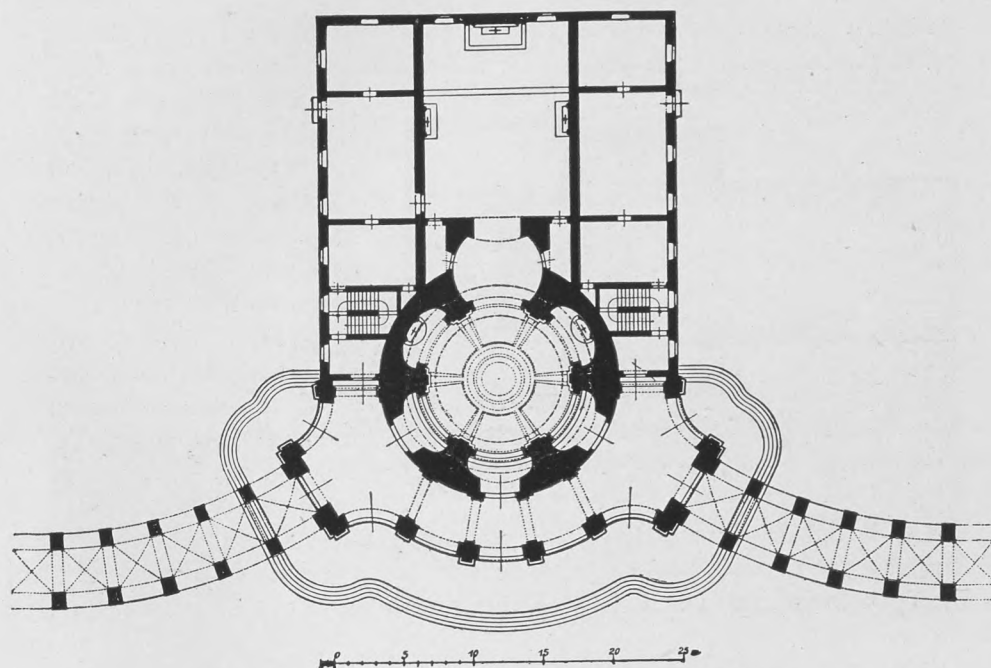
213. IGLESIA PARROQUIAL DE ALPAJES, EN ARANJUEZ  
(O. Schubert)

de la calle del Príncipe, patrocinado por el conde de Aranda, produjeron gran entusiasmo, y también pintó muchos frescos en las iglesias de Madrid, al estilo de la época, auxiliado por su hermano, lo mismo antes que después de su viaje a Roma. Como arquitecto, trabajó en Aranjuez, hizo el proyecto de reconstrucción de la iglesia de las monjas de Vallecas, altares inclusive, como igualmente el piso principal, ejecutado en estuco de mármol, para la casa profesa de los jesuitas, hoy desaparecida, que más tarde se llamó de San Felipe Neri, y que se componía de una iglesia central con el convento adosado a ella. También intervino en las obras de la capilla de Nuestra Señora del Rosario en Santo Tomás, y en la capilla de los Mayores de las monjas de Santa Ana. Sus últimas obras fueron las iglesias de San Pedro, en Cuenca, con su altar mayor, y la de las monjas de San Lorenzo Justinianas, que pintó en unión de su hermano Luis González Velázquez. Esta iglesia es de planta elíptica, y presenta una gran analogía con la de las monjas Bernardas de Alcalá de Henares, terminada en 1618 (v. n.º 63). Murió Alejandro en Madrid, en 21 de enero de 1772. Su principal discípulo fue su propio hijo, Ambrosio González Velázquez, que actuó de profesor de Arquitectura en la Academia de San Carlos, en Méjico.

Por designio especial de la suerte, de Alejandro González Velázquez sólo se han conservado los edificios que construyó en colaboración con Giacomo

Bonavia, o bajo su dirección. La terminación de la iglesia parroquial de Alpajes, en Aranjuez, fue la primera obra de importancia que ambos ejecutaron (fig. 213). La vieja ermita de Nuestra Señora de las Angustias, construida en 1609, resultó más tarde, en 1678, insuficiente para el número de fieles de la parroquia, y se decidió la construcción de otra nueva, en 1680, con arreglo a los planos de Cristóbal Rodríguez de Jarama, veedor y maestro de obras del sitio de San Lorenzo. La primera piedra se puso el 26 de febrero de 1681.

En esta iglesia de salón y de planta de cruz latina, con pequeñas capillas laterales y cúpula en el crucero, se trabajó hasta el año 1690, en que se agotaron



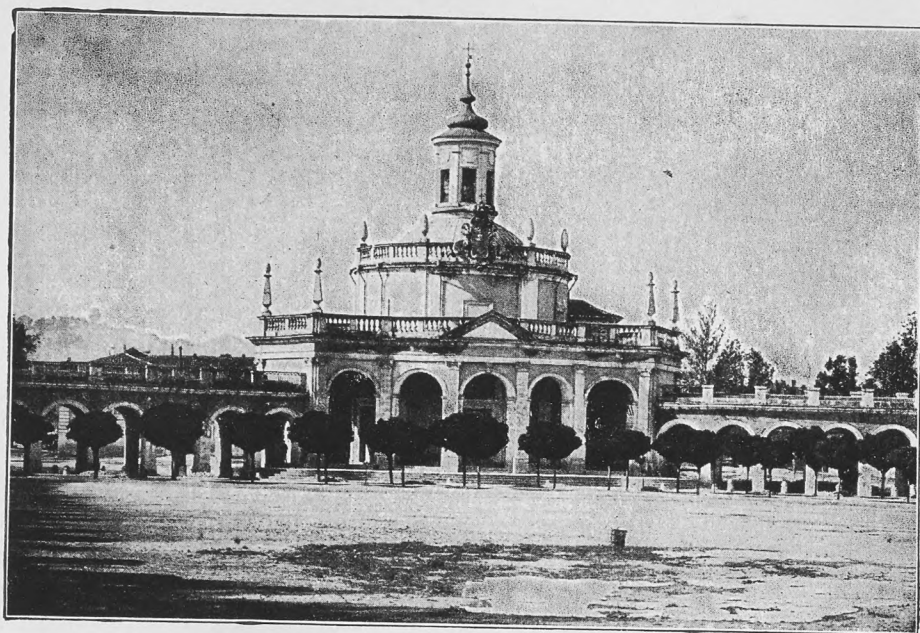
214. CAPILLA DE SAN ANTONIO, EN ARANJUEZ: PLANTA

(O. Schubert)

los recursos, a pesar de todas las donaciones, quedando terminadas las naves, de piedra de Colmenar y de ladrillo, sólo hasta la cornisa, y la capilla mayor sin empezar; así permaneció hasta 1702, en que se hizo la bóveda de ladrillo, recubriéndola de estuco; se trasladaron a ella las sagradas imágenes el 18 de febrero de 1705 y se derribó la antigua ermita. Por disposición regia de 18 de octubre de 1744, se reanudaron las obras hasta la conclusión de la capilla y altar mayor, de los altares laterales y de la cúpula. La arquitectura del interior la transformó Bonavia en las formas del estilo romano contemporáneo de la escuela de Fontana, y levantó sobre el crucero una alta cúpula, que aparece al exterior como una torre octogonal. La ejecución del ornato de estuco que cubre el tambor y las pechinas, relieves, estatuas y ángeles que adornan los altares, la confió a Alejandro González Velázquez; la estatua del altar lateral

de San Fernando, es obra de Felipe de Castro; la de San Francisco Javier, de Domingo Olivier, y el tabernáculo del altar mayor, de Antonio Aguado (1797). La forma especial de la cúpula en forma de torre octogonal que se eleva por encima del crucero, constituye a este edificio en carácter distintivo de la localidad, y la graciosa ornamentación de su interior es una demostración elocuente del talento de su creador y de su procedencia de la escuela de Fontana.

El plan completo de edificaciones para Aranjuez, que, por encargo del marqués de Grimaldi, idearon Giacomo Bonavia y Alejandro González Velázquez, en 1748, constituye el Palacio Real en el centro de todo el conjunto, al



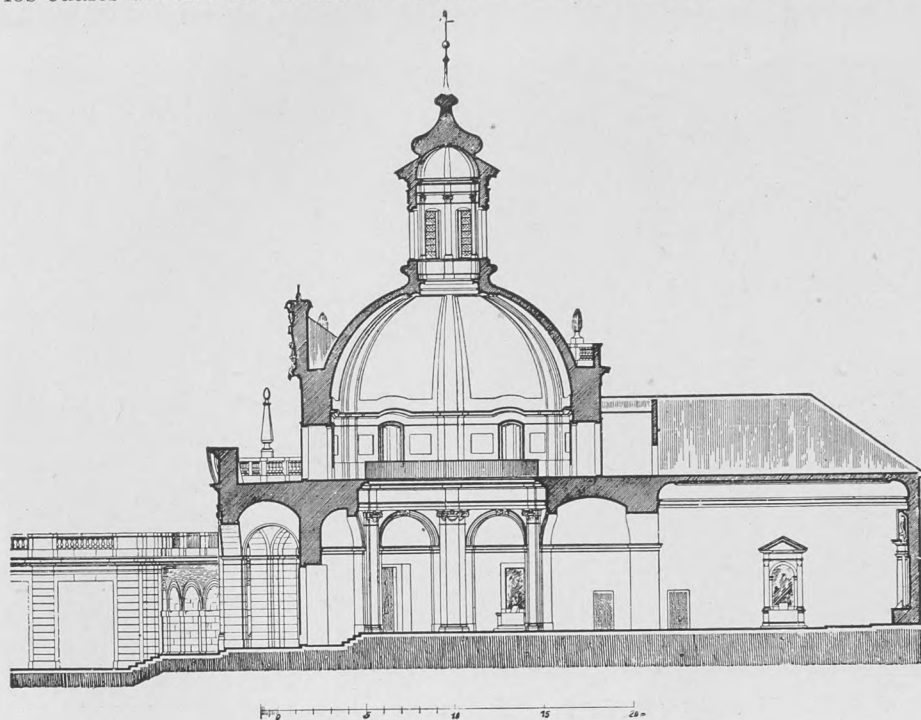
215. CAPILLA DE SAN ANTONIO, EN ARANJUEZ

(Lacoste)

que se dirigen, en direcciones radiales, todas las grandes avenidas y calles principales, mientras que las viviendas están situadas en calles desproporcionadamente anchas, paralelas a la Casa de Oficios, que se cortan perpendicularmente entre sí. La localidad se dispuso de modo que durante la presencia de la Corte pudiese alojar 20.000 almas, mientras que ordinariamente su población no llegaba a la quinta parte. Delante de la Casa de Oficios formaron los artistas una gran plaza rectangular, rodeada en todo su contorno por arcadas, y del que forman parte, además de la Casa de los Oficios, la Capilla de San Antonio, coronada por una cúpula. Un profundo foso cierra el jardín que precede a Palacio, de modo que éste se ve aparecer, desde las tres grandes avenidas de plátanos que conducen a él, como sobre un lecho de flores, sin que se perciba el foso de separación. La iglesia de Alpajes está algo retirada y fuera del eje de la calle del Príncipe, y al mismo tiempo que la domina no impide que la vista se dilate



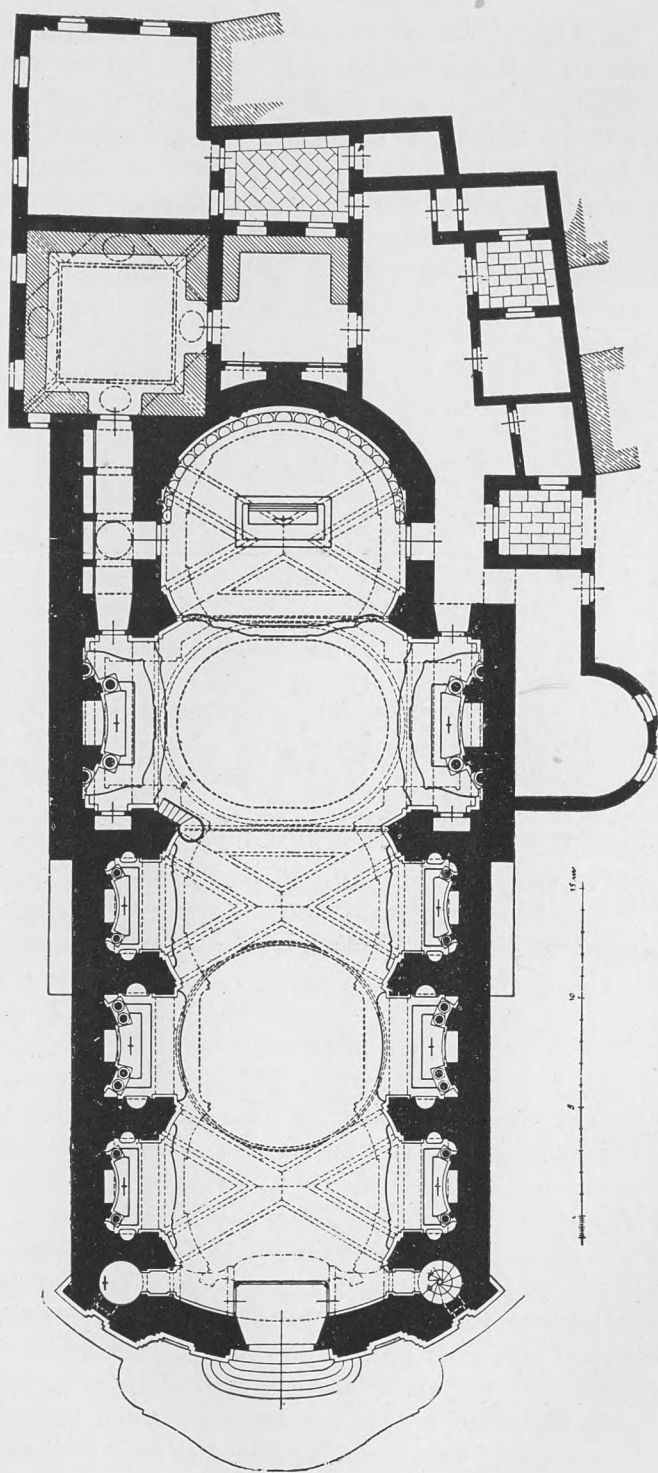
por la avenida que prolonga la calle con una anchura algo menor, dejando la iglesia a su costado. La plaza semicircular, con sus bancos monumentales, que precede al frente principal del Palacio, es de época posterior. En suma, la instalación forma un conjunto bastante sobrio, en que se manifiesta claramente la idea dominante de que todas las partes graviten hacia el centro representativo de la Monarquía: el Palacio Real, lo que está de acuerdo con el desarrollo histórico de esta Residencia, pues hasta 1748 se multiplican los RR. DD., en virtud de los cuales debían abandonar la localidad los vagabundos y todas las personas



216. CAPILLA DE SAN ANTONIO, EN ARANJUEZ: CORTE

(O. Schubert)

que no figurasen entre la servidumbre de la Corte y de los Grandes. En 1750 se emprendió la demolición de las casas viejas, y en 1761 se hicieron desaparecer hasta aquellas que primeramente no se consideraron un obstáculo para el desarrollo del plan preconcebido. Para fomentar la actividad constructiva, se fundó una ciudad nueva al este de la antigua; la Corte cedió gratuitamente los terrenos, sin reservarse por ello ningún derecho sobre las casas edificadas, pero exigiendo que la construcción fuese sólida y que nunca pudiesen pasar a manos muertas por medio de herencia. La fundación de nuevas iglesias, conventos e instituciones análogas, quedó para siempre sometida a la autorización regia. Las nuevas construcciones tenían que someterse al examen del arquitecto director, y para la venta de casas era necesario el permiso regio, cuando el rey no se reservaba el derecho preferente de compra (1794). La primera construcción fue debida



217. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTOS JUSTO Y PASTOR, EN MADRID

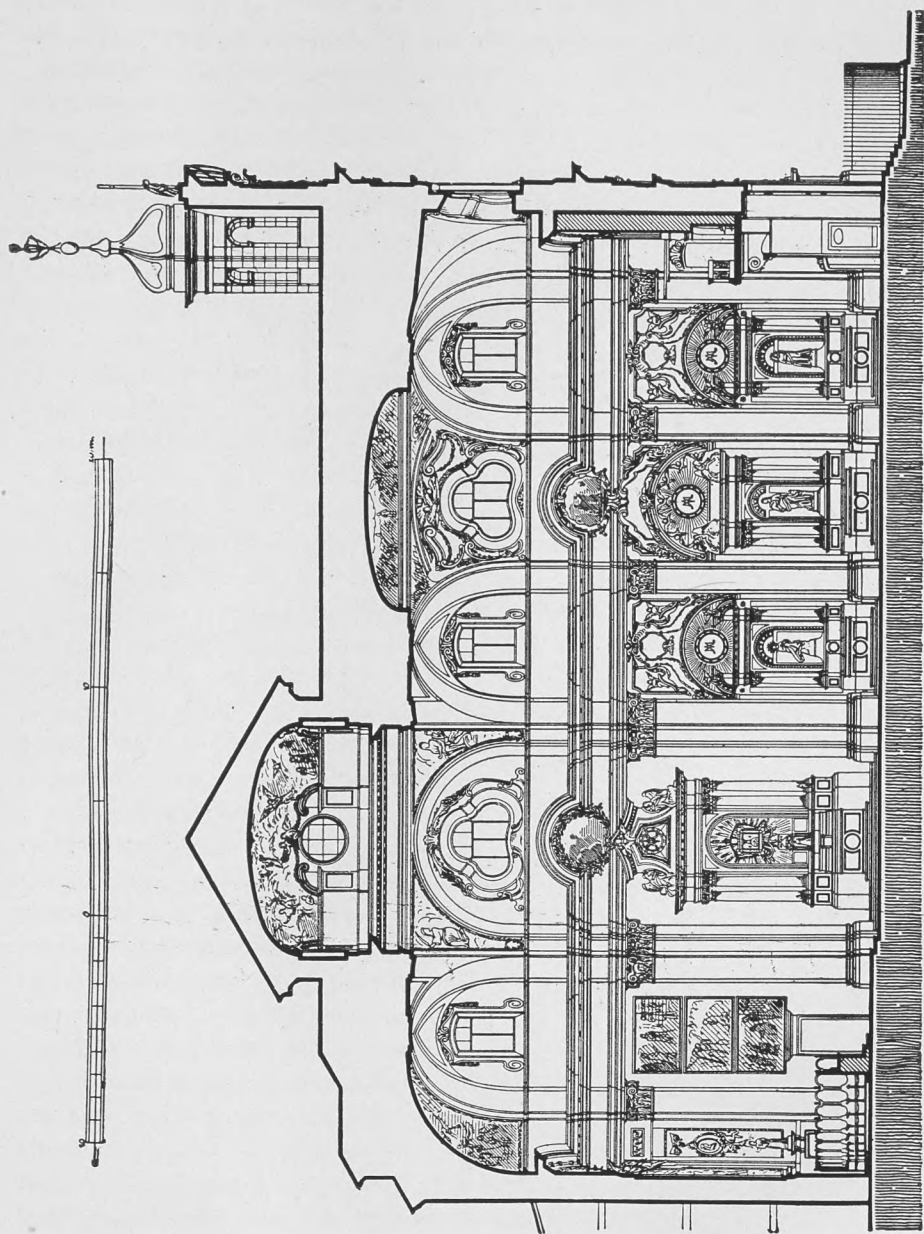
(O. Schubert)

al arzobispo de Toledo, que, en 1759, encargó a Luis Fernando Montesinos el palacio de la calle del Príncipe, hoy convertido en hotel. En 1767 quedaron terminadas las arcadas de junto a la capilla de San Antonio.

La capilla de San Antonio y hospedería de religiosos de la Esperanza, concluida, según Madoz, en 1768, es mucho más interesante que la iglesia de Alpajes, porque en ella se manifiesta con entera libertad, tanto en la planta como en el alzado, y hasta en su situación, el arte de Giacomo Bonavia (figs. 214 a 216). Para los religiosos de Nuestra Señora de la Esperanza, llamados en 1663, se habilitó, en un principio, una parte de la casa de Oficios, y se hicieron algunas construcciones de carácter provisional, que Fernando VI decidió sustituir por otras más dignas para Casa de Dios, al final de la Gran Plaza. Bonavia tuvo, pues, que satisfacer en su proyecto, además de las exigencias prácticas de un edificio que debía contener iglesia y vivienda para los religiosos, las artísticas, y, sobre todo, la de dar un cierre digno a esta Gran Plaza. En consecuencia, dispuso la iglesia para el público adosada a la plaza, y detrás de ella el coro, rodeado por las habitaciones de los monjes; así resulta la iglesia formada, en cierto modo, por un ensanchamiento de la galería de arcadas que rodea la plaza, y la vivienda, en segundo término, oculta a las miradas del pueblo. La forma original del interior de la iglesia se explica por el propósito de colocar el altar mayor en el espacio oval que une la iglesia circular con la sala rectangular o capilla privada, de modo que, siendo visible desde ambos lados, separase la iglesia pública de la Comunidad. Las dos puertas a los costados de este espacio intermedio se proyectaron, indudablemente, para que el sacerdote oficiante pudiese pasar al altar de la iglesia pública desde la capilla del convento. Vemos, pues, que la separación entre el clero y los fieles no se consigue aquí por medio del coro situado en el centro de la iglesia, ni por las tribunas que les colocan a distinto nivel, sino por el acoplamiento de dos espacios esencialmente distintos para formar una doble iglesia en que sólo el altar mayor es común para ambas. Por encima de los nichos que hay en los muros, corre en todo el contorno de la iglesia una tribuna para los religiosos. Bonavia dio al interior de su iglesia una expresión severa y sencilla, con vigoroso perfilado, y su sentimiento barroco se manifiesta, no en la riqueza ornamental, sino en el juego rítmico de sus líneas, que resaltan, se acercan y se entrecruzan. La ornamentación es sobria, formando ligeros toques que prestan al conjunto un encanto especial, que suaviza ciertas asperezas y anima el juego de las líneas. En la parte arquitectónica de este edificio no tomó parte Luis González Velázquez, y sólo intervino en los cuadros. La afirmación de Madoz, de que la iglesia privada del convento es un añadido más reciente, parece errónea, puesto que ya figuraba en el programa de conjunto.

En la iglesia parroquial de Santos Justo y Pastor de Madrid (figs. 217 y 218), fundada por el arzobispo de Toledo, infante D. Antonio, y construida por Bonavia, se manifiesta todavía de manera más brillante toda su habilidad de dibujante consumado que sabe distribuir los adornos con una maestría y un sentimiento tan delicado, que, unido a su dominio absoluto de la línea, en rítmico y movido juego, logra conseguir un efecto teatral de elevación de dimensiones,

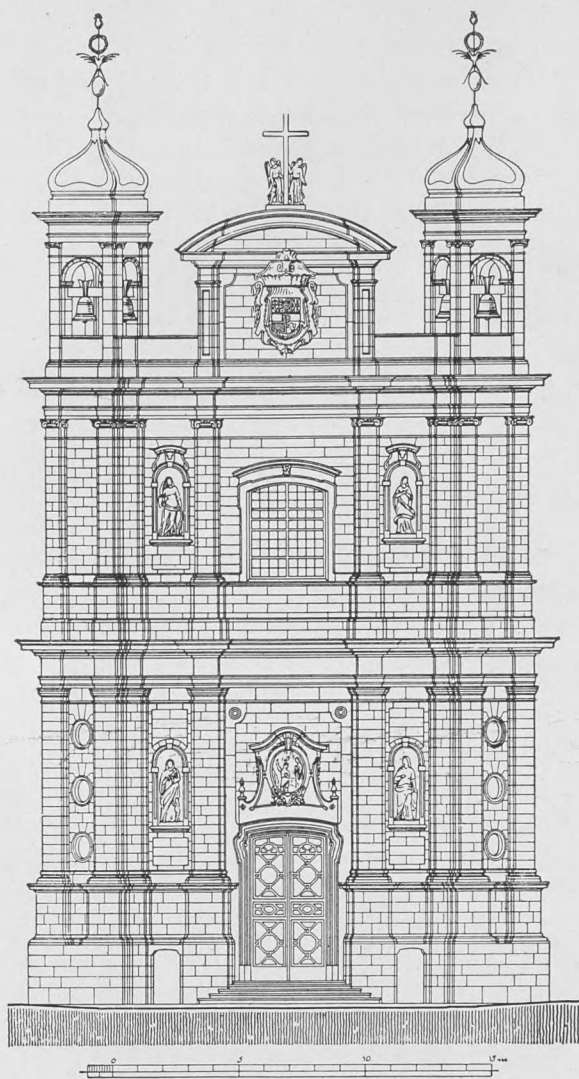




218. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTOS JUSTO Y PASTOR, EN MADRID: CORTE LONGITUDINAL  
(O. Schubert)

en sentido de la altura y de la profundidad, que va más allá de la realidad. La forma alargada del solar obligó a buscar el desarrollo en longitud, disponiendo las pilastras de la nave oblicuamente con relación al eje de la iglesia, de modo que los arcos fajones se cortan diagonalmente y dejan un espacio mayor en

el tramo del centro; así consiguió el artista que este interior, en forma de cruz latina con crucero poco saliente y capillas laterales, produzca, al que penetra en la iglesia, el efecto de un espacio limitado solamente por curvas, que se dilata ante la vista mucho más allá de sus dimensiones reales. Las pinturas, hábilmente dispuestas, que representan el cielo de los bienaventurados, con que los hermanos Velázquez y Bartolomé Rusca adornaron las pechinas, la cúpula oval del crucero y la cúpula del brazo mayor de la cruz, sostenida por los arcos fajones, contribuyen en gran parte a exagerar el efecto de elevación del interior. José de Castillo pintó el altar mayor; la parte plástica es obra de Pedro Hermoso, y el altar mayor, proyectado, en 1763, por Ventura Rodríguez, no llegó a ejecutarse. La planta y el alzado se ven en los grabados. Los efectos de luz y de perspectiva están en esta iglesia hábilmente calculados; el perfilado es vigoroso, y el encanto algo picante del conjunto se eleva todavía más por medio de pequeños toques constituidos por cartelas de follaje, que aparecen como impresas por

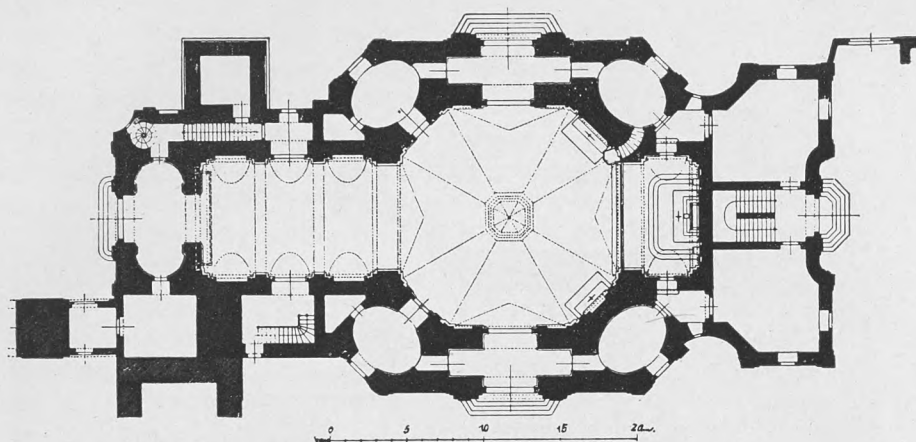


219. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTOS JUSTO Y PASTOR, EN MADRID: FACHADA

(O. Schubert)

debajo de la cornisa. La forma curva de la fachada, acompañada de dos torres y terminada por un frontón curvo, permite, al menos en parte (fig. 219), la contemplación de la misma, a pesar de la angostura de la calle. Las estatuas proceden de Roberto Michel y Nicolás Carisana. A ambos lados de la portada, dos puertas pequeñas dan entrada a la cripta situada bajo la

nave. Un italiano, Guarino Guarini, fue el que trajo a España la idea, tomada del arte mahometano, de los arcos cruzándose en diagonal, puesto que, casi un siglo antes que Bonavia, ya los había empleado, con grandioso efecto, el atrevido artista y monje teatino en las iglesias de San Felipe Neri de Turín, y Santa María de la Divina Providencia, en Lisboa (v. n.º 93). La misión de Bonavia fue expulsar al churriguerismo por medio del empleo de formas más clásicas; pero, en realidad, libertó también a su nueva patria, en unión de los otros artistas académicos venidos a España, de la severidad tradicional en la composición de la planta y del interior, mostrando al arte barroco español, que venía siendo un arte puramente ornamental, el camino para convertirse en constructivo.



220. IGLESIA DE CORTE DEL PARDO: PLANTA

(O. Schubert)

También trabajó Bonavia, después del incendio de 1734, en el palacio y teatro de la Ópera del Buen Retiro, que más tarde fue modificado por otros artistas italianos, Giacomo Buonavera y Giacomo Pavía, hasta que, finalmente, durante la guerra civil, se le hizo desaparecer. Este teatro, a pesar de las modestas dimensiones del espacio destinado a los espectadores, satisfacía el fin para que fue creado, puesto que sólo la Corte y su acompañamiento tenían acceso a las representaciones.

**151. Francisco Carlier.**—Francisco Carlier, hijo de Renato René, artista francés que se había distinguido en la construcción de los jardines de San Ildefonso, siguiendo una dirección opuesta a Bonavia, se inclinó hacia las formas de expresión más clasicistas del barroco italiano, que iba desapareciendo, orientación seguida ya por su padre siendo arquitecto mayor de Felipe V, en cuyo cargo le sucedió. En 1744, la Junta preparatoria para la creación de una Academia de Arte le confió el cargo de profesor de Arquitectura, y a la fundación de la de San Fernando fue nombrado director honorario (1752). Durante la construcción de la iglesia de las Salesas se había debilitado tanto su salud que se vio precisado a retirarse a Francia para su restablecimiento; pero le alcanzó la muerte, el 29 de diciembre de 1760, en Bayona.



La iglesia parroquial y de Corte, del Pardo (figs. 220 y 221), es de planta octogonal, con cúpula, que se prolonga hacia los pies por una gran nave cubierta con bóveda de cañón. Alrededor del octógono corre un pasillo que, sobre los cuatro lados más cortos, se ensancha, formando capillas de planta oval; en el piso superior están dispuestas las tribunas para la Corte, que se prolongan también por encima de los altares laterales de la nave, y que, por medio de un puente, están en comunicación con Palacio. Sobre el atrio de la entrada principal está la tribuna para el órgano. La torre está situada al costado izquierdo de la nave



221. IGLESIA DE CORTE DEL PARDO: CORTE

(O. Schubert)

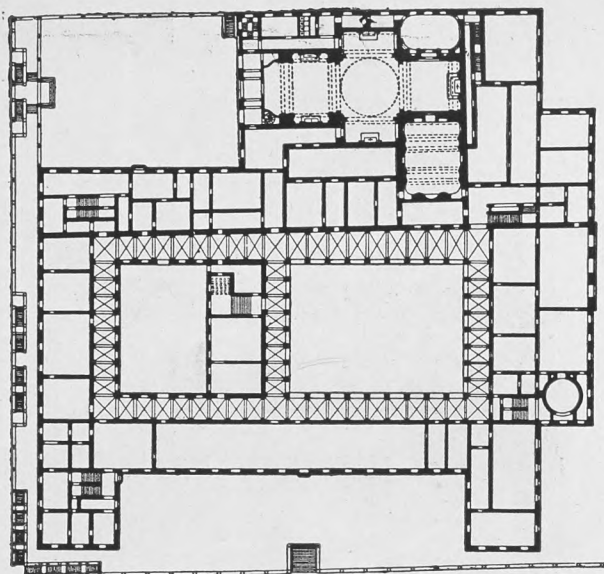
larga y retrasada con relación a la fachada principal; al costado opuesto está la sacristía. Esta pintoresca agrupación del conjunto, el clasicismo y sencillez de sus formas y la espaciosidad del interior, producen en el ánimo un encanto indescriptible. La iglesia fue consagrada el 8 de abril de 1777.

Otra obra de Francisco Carlier fue la iglesia de los Premostratenses, en Madrid, que ya no existe.

El convento de las Salesas Reales de Madrid (fig. 222), fundado por la reina doña María Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI, que lo dotó espléndidamente, es un brillante monumento conmemorativo de su reinado, y una prueba de su amor al lujo y esplendor. Dieron comienzo los trabajos en enero de 1750; el 26 de junio del mismo año se puso la primera piedra; el 17 de abril de 1756 se plantó la cruz sobre la cúpula; el 25 de septiembre de 1757 se

consagró la iglesia, y el 30 de diciembre de 1758 queda definitivamente terminada la obra. Según C. Bermúdez, importaron los gastos de construcción 19.042.039 reales con 11 maravedises; según Llaguno, 20 millones, y según el testamento de la reina, 83 millones de reales. Esta obra fue más tarde discutida con encono desde el punto de vista de su arte y de su coste; así dice Ponz: «al todo falta grandiosidad de carácter y limado gusto», y el ingenio popular de aquel tiempo le dedicó el siguiente epigrama: «Bárbara reina, bárbara obra, bárbaro gusto, bárbaro gasto.» El autor del proyecto de esta construcción, la más grande y la más rica del reinado de Fernando VI, para la que ya Sacchetti

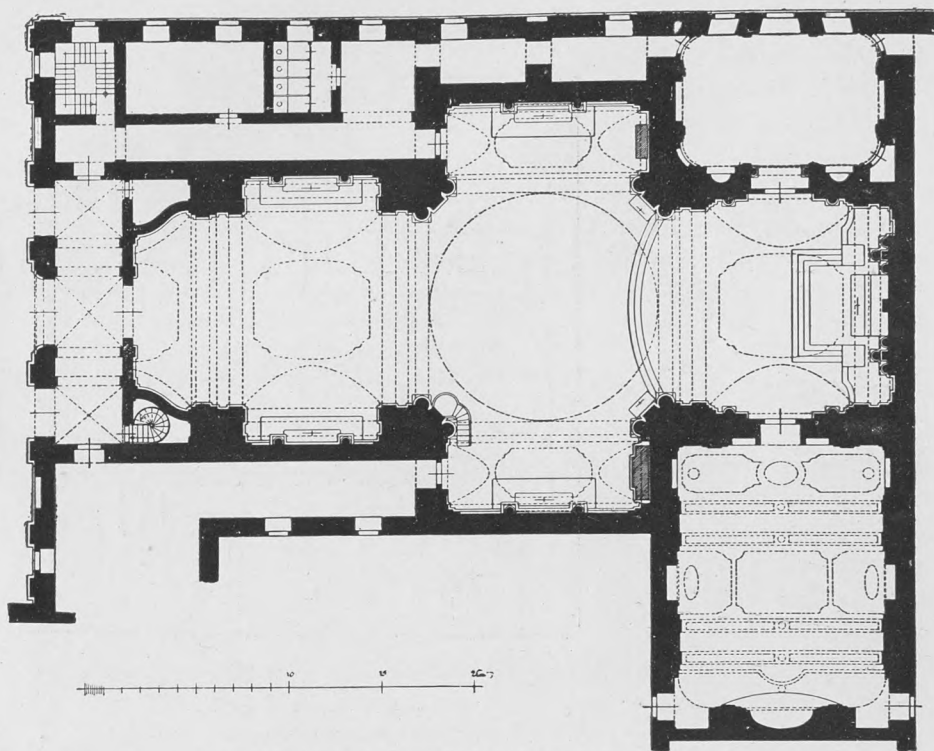
había hecho algunos tanteos, fue el arquitecto mayor del rey, Francisco Carlier, que ejerció también la dirección artística de la obra, cuya ejecución se confió a Francisco Moradillo. El enorme convento, que después se convirtió en Palacio de Justicia, se fundó para colegio de señoritas distinguidas, y, a excepción de las habitaciones destinadas a la reina, su interior está en armonía con el fin utilitario para que fue creado. A un costado del convento se adosa la iglesia de corte más magnífica y espaciosa de Madrid, con su gran sala o capilla para desposorios, la sacristía y departamentos accesorios. Forma la planta



222. SALESAS REALES, EN MADRID  
(Del plano parcelario de Madrid)

una gran cruz latina, con alta cúpula en el crucero y un atrio dentro de la gran nave, sobre el que está la tribuna para el órgano (fig. 223). Los grandes nichos colocados entre los pilares del brazo mayor, tendiendo a favorecer el efecto de profundidad del espacio, las columnas antepuestas a los pilares del crucero, los ricos altares barrocos y las tumbas, la forma de las ventanas y de la cúpula, producen un efecto barroco muy acentuado en medio de la riqueza de su arquitectura, clásica en todos los detalles. Mencionaremos solamente que Carlier, en su proyecto, simplificado después en la ejecución, plegó la cornisa del ático (fig. 224) por debajo de las ventanas de la nave, animándola por medio de figuras con jarrones a los lados, análogamente a lo hecho por Rodríguez en su proyecto para iglesia de las monjas Bernardas de Madrid. En el gran nicho del brazo derecho del crucero, común a la iglesia principal y a la de desposorios, está instalado el célebre monumento funerario, obra de Sabatini, de los dos reales

fundadores. Giaquinto, Cinnaroli, Muro y Filipart hicieron los cuadros de los altares; los hermanos Velázquez pintaron la techumbre y los frescos de la cúpula (1), y Olivieri ideó el adorno escultórico de la fachada (fig. 225) barroca, que se convirtió en modelo para la Arquitectura española. Su severa composición arquitectónica, a pesar de toda su riqueza plástica, y las proporciones duras y aplastadas del frontón central y de las torres de ángulo que coronan la fachada a manera de ático, así como la sencilla cúpula con su contorno vigoroso que la



223. SALESAS REALES, EN MADRID: IGLESIA, PLANTA

(O. Schubert)

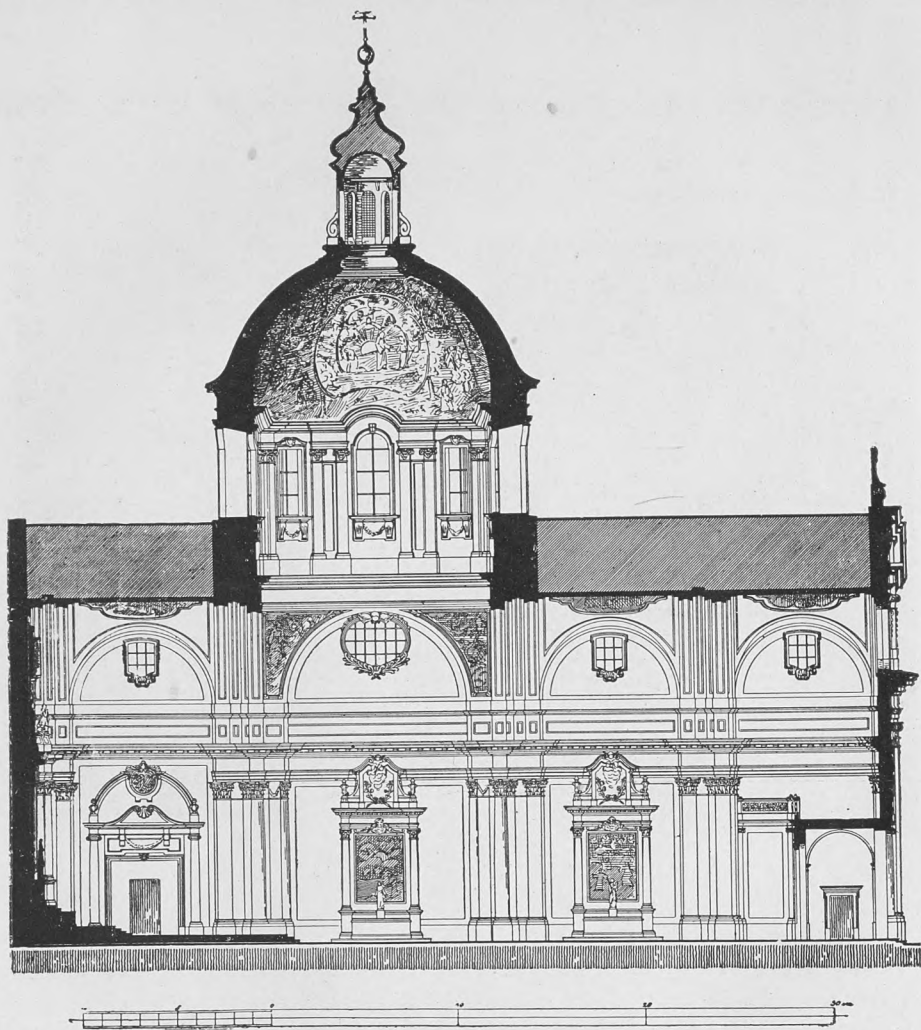
rica fachada no impide contemplar y que domina el conjunto, todo ello se encuentra repetido muchas veces en las iglesias españolas. Ejemplo son la del Temple, en Valencia, y la de corte, San Francisco el Grande, en Madrid. Las tres casas que hay junto a la iglesia, para el párroco, empleados y servicio, proceden del mismo arquitecto.

Casi al mismo tiempo (1756) ejecutó Moradillo el proyecto de Carlier para el Portillo de Recoletos, situado en la parte norte de la misma calle de las Salesas: cuatro columnas dóricas, apareadas sobre un doble zócalo, sostienen un frontón adornado con las armas reales y con dos figuras alegóricas. En el eje de la fachada está la entrada, con un gran arco de medio punto con su archi-

(1) N. del T.—Destruída por un incendio hace algunos años, y hoy reconstruída.



volta, cuya clave representa una figura de mujer cobijada dentro de una concha. A ambos lados de este cuerpo central había pequeñas aberturas circulares con inscripciones, y coronando el conjunto una balaustrada. El material de construcción para esta puerta, igual por los dos lados, fue el granito, y para las partes esculpidas y ornamentadas la piedra caliza de Colmenar.



224. SALESAS REALES, EN MADRID: CORTE LONGITUDINAL

(O. Schubert)

**152. Reminiscencias churriguerescas.**—Llena por completo del espíritu de Ribera está todavía la encantadora fachada de la iglesia parroquial de San José en Madrid (figs. 226 y 227), erigida en 1742, en lugar de otra, levantada desde 1586 a 1605, y destruída más tarde. Este edificio y el castillo de Bibataubin, en Granada (fig. 228), construído para cuartel (1752 a 1764), en lugar del que

fue destruído por un incendio en 1718, muestran cuánto resistía todavía el churriguerismo en toda la nación, y aun en Madrid mismo, frente a la nueva dirección artística. Y mientras los otros Palacios Reales se elevan en contraposición con este estilo popular, o mejor dicho, como una continuación suya, representan las Salesas Reales un cambio de dirección para el arte español; pues que, saliendo ahora de Madrid el estilo cortesano del barroco clasicista

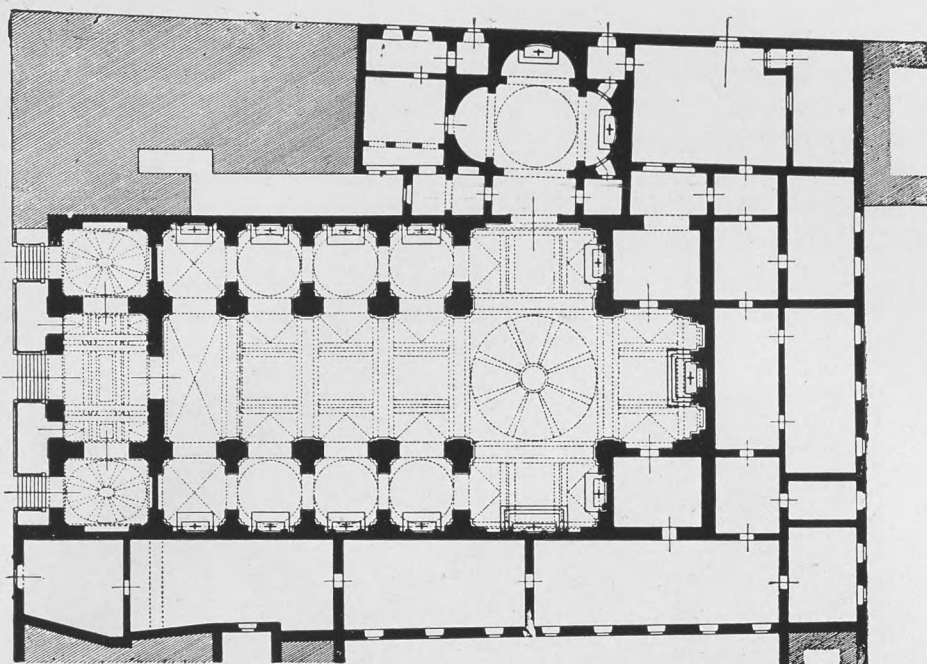


225. SALESAS REALES, EN MADRID: VISTA GENERAL

(O. Schubert)

cultivado por la Academia de San Fernando, y derivado de las escuelas de Fontana y de París, emprendió su marcha triunfal por toda la nación, después de haberse iniciado en las regiones fronterizas.

**153. Los primeros vitruvianos españoles.**—El primer español que conscientemente emprendió esta dirección artística fue Fray Juan Ascondo, que trató de aproximarse a la severidad herreriana, en las iglesias de San Román de Hornija y Villar de Frades, en la Casa de La Granja, en Fuentes, en la casa del vizconde de Valoría, y en las dos galerías del claustro principal del convento de Benedictinos de Valladolid.



226. SAN JOSÉ, DE MADRID: PLANTA

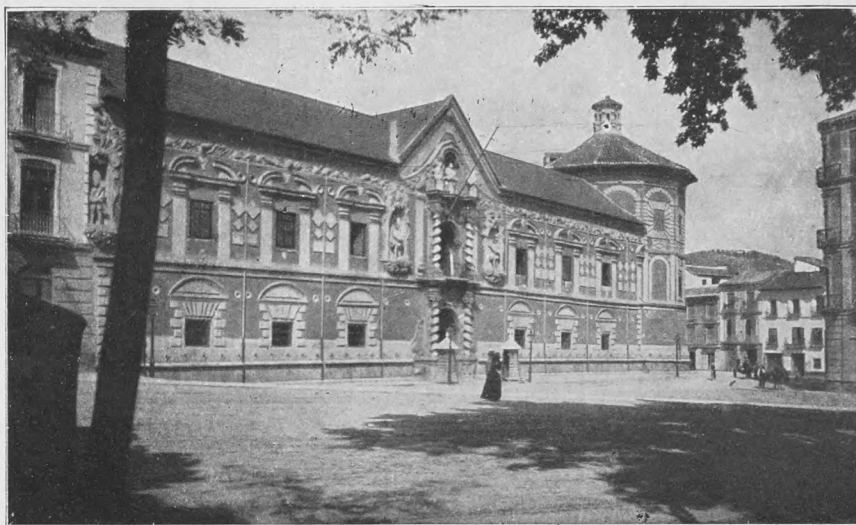
(O. Schubert)



227. SAN JOSÉ, DE MADRID: FACHADA



154. La Academia de Arte de San Fernando.—Los edificios mencionados no ejercieron, sin embargo, una influencia decisiva en el triunfo de la voluntad real en toda la línea, en materia arquitectónica, sino que éste fue debido a la fundación de Academias de Arte, en donde las generaciones artísticas se saturaron del espíritu de Vitruvio. Es un fenómeno que se repite siempre en la historia del arte, en las épocas en que la dirección marcada por el libre desarrollo de la fantasía y de la personalidad artística se aparta de la severa dirección que señala la lógica; es decir, que siempre que el concepto miguel-angelesco del arte cede ante el paladiano, se procede a la fundación de escuelas en que aquél se enseña con arreglo a principios científicos. Cuando del herrerismo se pasó al churri-



228. CASTILLO DE BIBATAUBÍN, EN GRANADA

guerismo, y a medida que la evolución fue avanzando, la Academia de Arquitectura de Madrid fue pasando, cada vez más, a segundo término, hasta que, por fin, desapareció, sin dejar eco alguno tras de sí. La reacción contra el capricho y la exuberancia de formas del churriguerismo, no pudo encontrar una expresión más clara y más eficaz que la fundación de Academias de Arte; pues aunque la idea se había apuntado ya varias veces, hasta ahora nunca halló terreno apropiado para germinar y desarrollarse. Ya en 1619 habían presentado los profesores a Felipe III una Memoria, en que se pedía al rey que fundase una Academia de Pintura y otra de Matemáticas, y se incluía un proyecto de estatutos para su funcionamiento. Felipe IV nombró para examinarlos una comisión compuesta de cuatro artistas, pero las divergencias de criterio que surgieron entre ellos hicieron fracasar todo el plan. El proyecto del escultor Juan de Villanueva para crear una Asociación de artistas tampoco se llevó a efecto, a causa de la guerra (1709). El miniaturista de Felipe V, Francisco Antonio Menéndez, que durante su larga permanencia de siete años en Italia se había enterado del funcionamiento de aquellas Academias, hizo propaganda con gran entusiasmo, al

volver a la patria, para la fundación en Madrid de una Academia semejante a las italianas. En 1726 entregó al rey un escrito donde exponía la utilidad de un establecimiento semejante y se ofrecía a redactar los estatutos, proponiendo para alojamiento de la Academia la casa de la Panadería, donde ya había estado la Academia de Construcción; pero, lo mismo que el de Villanueva, fracasó este segundo intento, y ambos artistas tuvieron que conformarse con el título de «director de la Junta precursora de la suspirada Academia.» El primer éxito en este sentido lo alcanzó el escultor Juan Domingo Olivieri, que en un enérgico avance fundó, en su propia casa, y a expensas propias, una escuela pública de dibujo. Su pensamiento de fundar en Madrid una Academia oficial fue secundado por el ministro de Estado, marqués de Villarias, y pronto se empezó a discutir el plan; al mismo tiempo el Gobierno concedió una subvención a la escuela de Olivieri, y fundó, bajo la presidencia del ministro, un establecimiento público en la casa de la princesa de Robec. Finalmente, en 1742, la idea de crear una Academia pública mereció la aprobación regia, y el 13 de julio de 1744 se reunía por vez primera la Junta preparatoria en la casa de la Panadería, para tratar de la fundación; el marqués de Villarias tomó el protectorado, y se celebraron sesiones en 1 de septiembre de 1744 y 15 de julio de 1745. Cuando, en 9 de julio de 1746, subió al trono Fernando VI, aprobó todos los acuerdos tomados hasta entonces y ordenó que se redactaran los estatutos (Reglamento); en 1750 se enviaron los primeros pensionados a Roma. El 8 de abril de 1751 quedaron aprobados los estatutos; el 17 de abril de 1752 se publicó el R. D. para la fundación de la Academia, con el título de San Fernando, bajo el protectorado del rey, que nombraba los profesores; el 13 de junio de 1752 se celebró la solemne inauguración; el 30 de mayo de 1757 se aprobaron los estatutos, y en 1772 se llevó la Academia al edificio que hoy ocupa.

La imitación de la Academia de París se ve claramente en el hecho de enviar anualmente a Roma seis alumnos, con un sueldo de 4.400 reales, y donde trabajan durante seis años bajo la dirección de un profesor, dotado con 6.600 reales, que desde 23 de mayo de 1758 lo fue Francisco Preciado de la Vega. También se pagaba por la Academia un estipendio anual de 1.500 reales, durante cuatro años, a estudiantes pobres. Desde 1768 se concedieron a los discípulos más aventajados subvenciones trimestrales, que en 1777 se transformaron en premios mensuales, suprimidos después. Los profesores de Arquitectura eran: Ventura Rodríguez y José Hermosilla (directores); Juan Bautista Sacchetti, Francisco Carlier y Giacomo Bonavia (honorarios), y Alejo G. Velázquez y Diego de Villanueva (tenientes). En 1 de octubre de 1766 y en 1768 se establecieron cátedras de Perspectiva y Anatomía, respectivamente; la enseñanza de las Matemáticas empezó en 2 de octubre de 1768, con dos profesores. Cuando la Gran Biblioteca, con sus colecciones de dibujos a mano, impresos, instrumentos matemáticos, cuadros, vaciados en yeso y esculturas originales, no bastaba, el rey prestaba modelos y trabajos especiales de los existentes en sus palacios. La sección plástica fue de la mayor importancia para la manufactura de porcelana del Buen Retiro. Para perfeccionar el grabado en cobre, envió el rey artistas a París.

**155. Estética artística e investigaciones acerca de la historia del arte.—**

Como consecuencia del concepto científico predominante en el arte de la construcción, pasaron a primer término, bajo la dirección de la Academia de San Fernando, las cuestiones relativas a estética del arte e investigaciones histórico-artísticas; pero no enfocadas directamente y con independencia de criterio, sino a través de las teorías de Vitruvio. Sirvió de fundamento para estos estudios la traducción de la obra de Vitruvio con grabados aclaratorios, por José Hermosilla y Sandoval, que murió en 21 de julio de 1776. Había nacido en Llerna; primero estudió gramática; después, en Sevilla, Filosofía y Teología, y a la muerte de sus padres ingresó en el Cuerpo de Ingenieros en Madrid; pero, como la arquitectura militar no le satisfacía, se dedicó a la civil, y fue delineante con Sacchetti. El ministro José Carvajal lo envió a Roma, y, como consecuencia de sus estudios sobre obras de la Edad Antigua, publicó la traducción de las obras de Vitruvio con grabados explicativos, y, además, un tratado sobre Geometría y las máquinas necesarias para construir, dedicados a la Junta preparatoria. Al fundarse la Academia de San Fernando fue nombrado profesor y teniente principal del arquitecto mayor del Palacio de Madrid; en 28 de octubre de 1756 renunció a su cátedra, y entró en el Colegio de Ingenieros como teniente capitán.

Para rectificar los trabajos que el pintor Diego Sánchez Sarabia había ejecutado en la Alhambra (1764), desde el punto de vista arquitectónico, fue enviado Hermosilla a Granada y luego a Córdoba, con dos jóvenes arquitectos, Juan de Villanueva y Pedro Arnal, en 17 de septiembre de 1766, mientras otros dos jóvenes, uno de ellos Fray Francisco de Santa Bárbara, que después se distinguió como escritor en Valencia, debían hacer la revisión de los dibujos del Escorial bajo su dirección. Este puede decirse que fue el primer intento para hacer un inventario de los monumentos artísticos del Reino.

Hermosilla se distinguió también como artista creador; sus proyectos para el Hospital General y para el paseo del Prado alcanzaron el premio entre varios contrincantes, figurando entre ellos un Rodríguez. En Madrid hizo el altar de la sacristía de los Trinitarios Calzados. El Colegio viejo, o Colegio Mayor de San Bartolomé, en Salamanca, construido en 1760, con su portada decorada por cuatro robustas columnas jónicas y el patio cuadrado rodeado de arcadas sobre columnas dóricas, impresiona, a pesar de su sobriedad académica, por su grandeza y por su sencillez.

José de Castañeda tradujo el compendio de Vitruvio redactado por Claudio Perrault (1761); había estudiado en Francia prácticamente la construcción de caminos y puentes, y desde 14 de abril de 1757 enseñó Geometría como base para el estudio de la Arquitectura. Murió en 18 de marzo de 1766, cuando preparaba un tratado completo de construcción, del que sólo pudo ver publicados los capítulos relativos a Aritmética y Geometría.

Diego de Villanueva, hijo y discípulo del escultor Juan de Villanueva, tradujo al español las obras de Vignola; renunció al premio de Roma, en 1746, por razones desconocidas, y permaneció en Madrid como dibujante de Sacchetti, en la obra de Palacio. A la muerte de Hermosilla fue nombrado profesor de la



Academia de San Fernando, el 7 de noviembre de 1756; el 1 de mayo de 1768, miembro honorario de la Academia de Valencia; el 16 de enero de 1772, profesor de Perspectiva de la de San Fernando, y murió el 25 de mayo de 1774. Como arquitecto creador, su principal talento consistió en la sabia distribución de los espacios, como lo demuestra el proyecto de transformación del Palacio Real de Madrid, y, como consecuencia de ello, se dedicó principalmente a obras de transformación de edificios, como, por ejemplo, la Fábrica de Tabacos de Madrid y el Museo de Ciencias Naturales. La misma hábil distribución muestra la actual Academia de Bellas Artes de San Fernando, a pesar de los aditamentos más modernos y de las variaciones introducidas posteriormente. También son obras suyas la fina, pero sobria decoración interior de las Descalzas Reales en Madrid, dos altares de la iglesia parroquial de Santa María en San Sebastián, y el de San Dámaso en la iglesia de San Ginés de Madrid; pero de más importancia que estas obras fue su traducción de Vignola, con dibujos intercalados (1664). Las *Críticas*, publicadas en Valencia, en 1766, en que Villanueva fustigó despiadadamente a los autores de los edificios empezados a construir en el estilo barroco, en Madrid, abrieron paso franco al vitruvianismo, a causa de su sarcasmo mordaz, temido de todos los artistas. También se distinguió como escritor José Moreno, que nació en 1748, hijo del portero de la Academia; fue discípulo de Rodríguez, profesor de Matemáticas desde 19 de marzo de 1777, y más tarde, desde 22 de marzo de 1786, como representante o sucesor de Ponz, publicó monografías acerca del duque de Alba, Pedro Calderón de la Barca y Francisco de Quevedo y Villegas, para la colección de «Varones ilustres»; en 1784 dio a luz la descripción de un viaje a Constantinopla (Madrid, 1790), así como del decorado de Madrid con motivo de la fiesta de la coronación de Carlos IV. Es muy notable su *Libro de Aritmética*. Murió el 5 de enero de 1792.

Además de los citados, el padre jesuita alemán Cristián Rieger escribió los *Elementos de toda la arquitectura civil*, en cuyo tercer volumen hizo un estudio completo de la arquitectura, de las partes de la construcción y de su adorno, así como la traducción a la práctica de todas estas teorías. El padre Miguel de Benavente fue profesor de Matemáticas, tradujo en unión con Rieger estos elementos, publicados en Madrid, en 1768, en lengua castellana, y cuya clara distribución es la siguiente: 1.º Elementos y principios de toda la teoría de la Arquitectura; 2.º Reglas generales para todas las construcciones; 3.º Ornamentación; 4.º Normas para la ejecución práctica.

El políglota Benito Bails nació en Cataluña, en 1730, y murió en Madrid el 12 de julio de 1797; desde 2 de octubre de 1768 fue profesor de Matemáticas de la Academia de San Fernando; a los veinticuatro años estuvo ya encargado, en París, de la parte referente a España en el *Diario histórico-político* publicado por los primeros sabios de la época, y que cultivaba casi todas las ramas de la ciencia; ejerció gran influencia por medio de sus escritos sobre Matemáticas, Teorías de la armonía y Arquitectura civil. Ramón Pignatelli, canónigo de la Catedral de Zaragoza y miembro honorario de la Academia de San Fernando, desde 1771 (murió 30 junio 1793), publicó en Zaragoza (1796) la *Descripción*

de los canales imperial de Aragón y real de Tauste y realizó algunas obras de ingeniería en las cercanías de Zaragoza.

También trabajó como ingeniero el hermano del convento de los Jerónimos de Mejorada Fray Antonio de San José Pantones, que nació, en 1717, en Liérganes, en las montañas de Santander, ingresó en el convento en 8 de septiembre de 1744 y murió en 17 de octubre de 1774. La comunicación subterránea entre el Monasterio del Escorial y la Casa de Oficios le valió el título y los honorarios de arquitecto de la Corte, y en Mejorada se dedicó exclusivamente a trabajos hidráulicos de ingeniería. Los conocimientos prácticos que adquirió en la ejecución de sus trabajos los consignó en diversos escritos. También fue debida al mismo la publicación del *Arte de molineros, o tesoro económico para la Mejorada*.

Juan Pedro Arnal, además de haber realizado, bajo la dirección de Hermosilla, levantamientos diversos de las construcciones árabes de la Alhambra y de Córdoba, hizo el notable descubrimiento del mosaico de Relves en Toledo. Hijo de un orfebre de Perpiñán, nació en Madrid el 19 de noviembre de 1735, y, ya de estudiante, en Tolosa, ganó siete premios; en 1763 fue premiado por la Academia de San Fernando; el 2 de mayo de 1767 fue nombrado académico de mérito; el 9 de septiembre de 1774, teniente director; en 1784, arquitecto de la imprenta; el 20 de febrero de 1786, profesor de la Academia; el 28 de septiembre de 1801, rector por tres años, y en 1802, arquitecto de la Renta de Correos. Murió el 14 de marzo de 1805. Era un excelente dibujante y grabador, pero su importancia se refiere principalmente a la rama puramente científica de las investigaciones artísticas, ya que sus edificios no son sino grandes, pero frías creaciones racionalistas: tales son la Imprenta Nacional, terminada en 1781, y el hoy palacio del ministerio de la Guerra, que fue comenzado por la duquesa de Alba (en 1782), doña María del Pilar Teresa de Silva, con el propósito de superar los palacios de los Reyes. También procede del mismo el tabernáculo de mármol de Jaén, el altar mayor de la iglesia de Santa Bárbara de Madrid, la urna para el cuerpo de la Beata Mariana, un magnífico obelisco para Sanlúcar de Barrameda, los altares del Colegio Mayor de Oviedo, en Salamanca, otros muchos altares y diferentes edificios agregados al palacio del duque de Alba, en la calle del Barquillo.

La literatura, las investigaciones históricas, la agricultura, la industria y el comercio hubieron de recibir nuevo impulso con la fundación de la Academia Española (1714), la de la Historia (1738) y la Sociedad Económica de Amigos del País (1775). También debió fortalecerse el carácter nacional popular, para la lucha con la cultura extranjera, según el modelo mercantilista francés. Para inventariar y conservar los ricos tesoros artísticos de la nación, el Gobierno encargó al pintor Antonio Ponz (nacido en Cádiz, en 1725, y muerto en 1792) recorrer toda la nación, desde 1711, y prohibió a todos los príncipes de la Iglesia y prelados (en 23 de noviembre de 1777) la exportación de obras de arte de valor reconocido. Sus descripciones del viaje sirvieron, desde luego, para los estudios de archivo de Juan Agustín Ceán Bermúdez, Llaguno y Amírola y otros, siendo, a pesar de su purismo doctrinario, fundamentales para las investigaciones histórico-artísticas posteriores, en los siglos final del XVIII y XIX.

**156. Centralización absolutista del arte.**—La Academia se vio precisada a tomar medidas enérgicas contra la influencia paralizadora del libre desenvolvimiento del arte de la construcción, ejercida por las asociaciones y gremios de provincias, hasta que, al fin, se publicó un R. D. ordenando que en todo el Reino, para lo sucesivo, no se podría comenzar ningún edificio público sin que antes hubiesen sido examinados y aprobados sus planos por la Academia, y que ninguna corporación, eclesiástica o civil, pudiese conferir el título de arquitecto o de maestro de obras, ni pudiese entregarse la dirección de una obra a ningún artista, sin antes haber sufrido el examen de la Academia. Quedaron abolidos al mismo tiempo todos los privilegios de determinadas localidades, y la Academia se reservó para sí el derecho de conceder dichos títulos.

Para evitar toda aglomeración y retraso consiguiente en el despacho de los proyectos sometidos a la aprobación de la Academia, se nombró una Comisión (23 de marzo de 1786) permanente, constituida por directores, tenientes, varios académicos y un secretario. A esta especie de policía artística se debe el carácter rígido, unitario y vitruviano que desde entonces dominó en el arte español; con ello había triunfado la centralización absolutista también en la esfera del arte. La nueva Academia mereció, desde el primer momento, el favor regio, que se manifestó, ya en forma de importantes subvenciones, o por el rango otorgado a los profesores y los honores inherentes al cargo, y por la asistencia del monarca a las sesiones. Los grandes, por su parte, honraron con sus nombres las listas de académicos.

**157. La Academia de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia.**—En 1680 existían ya en Valencia dos Academias de Arte, una con profesores nacionales y la otra con extranjeros, que celebraban sus reuniones, con ocasión de todas las fiestas, en un aula del convento de Santo Domingo. La primera fue sostenida, al principio, por Conchillos, y más tarde, hasta 1736, por Evaristo Muñoz. Los Vergaras, y especialmente José, supieron excitar el patriotismo local y, con motivo de la fundación de la Academia de San Fernando, lograron reunir 28 ciudadanos que se comprometían a satisfacer los gastos que ocasionara la Academia, y la ciudad le asignó un salón de la Universidad, de modo que para el 7 de enero de 1753 pudieron inaugurarse los estudios en la recién fundada Academia de Santa Bárbara. Pascual Miguel y Jaime Molíns se encargaron de la enseñanza de la Arquitectura. El número de alumnos fue aumentándose hasta llegar a doscientos anuales, y aun más; con ello crecieron también los gastos que satisfizo (4 octubre 1754) el intendente y corregidor Pedro Reballar y de la Concha, por cuya mediación la ciudad, como protectora de la Academia, concedió a ésta una subvención y tres salas para la enseñanza. En la primera de ellas se enseñaban los preliminares, la segunda servía para los trabajos en yeso y para la enseñanza de la Arquitectura, y en la tercera se copiaba del natural; además, de acuerdo con su destino, la sala de sesiones estaba adornada con los retratos de los reyes.

Cuando, más tarde, el arzobispo Andrés Mayoral, después de tres años de protección, tuvo que retirar su apoyo a la Academia, fue enviado a Madrid

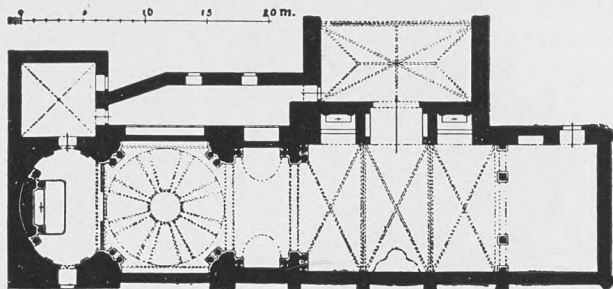


Manuel Monfort, con trabajos de los alumnos, para presentárselos a la Academia de San Fernando; mas, a pesar de que ésta nombró individuos de mérito a los profesores de Valencia y de que defendió con calor ante el rey la concesión de una subvención fija, a causa de la utilidad que para el Estado reportaba la Academia, la pretensión fue contestada negativamente (30 de marzo de 1762), ante otras exigencias más perentorias. En 1764, el Consejo de Castilla repitió el intento, que fracasó de nuevo, y sólo al presentar una tercera solicitud, el 25 de enero de 1765, fue aceptada por el rey, quien nombró una Junta preparatoria presidida por Andrés Gómez de la Vega, que empezó a celebrar sus sesiones el 11 de marzo de 1765, y eligió, para la enseñanza de la Pintura y de la Plástica, a los profesores de la Academia de Santa Bárbara; para la Arquitectura, a Vicente Gascó (desde 13 de marzo de 1754 hasta 4 de julio de 1802) y Felipe Rubio; como grabador en cobre se llamó a Manuel Monfort.

En 16 de noviembre de 1765 se presentaron los estatutos a la Academia de San Fernando, que los examinó y presentó al rey; la inauguración de las salas de estudio tuvo lugar el 13 de febrero de 1766. El 14 de febrero de 1768 aprobó el rey los estatutos y fundó la Academia de San Carlos de Valencia, dependiente de la de San Fernando, y la favoreció con ricos presentes, ejemplo que fue seguido por esta Academia. Mas pronto no fue suficiente la asignación anual, y fue preciso duplicarla. El 24 de octubre de 1778, el rey ordenó lo que sigue: 1.º Los planes de estudio deben de estar acordes con los de San Fernando; 2.º Cada tres años se distribuirán premios como en la citada Academia; 3.º Deberán establecerse cátedras de Arquitectura, de Aritmética, de Geometría y de todos los demás conocimientos necesarios para la Arquitectura; 4.º Idem otra cátedra de Grabado en cobre; 5.º Idem para el estudio de plantas textiles; 6.º Se enviarán a Madrid uno o dos alumnos; 7.º Se enviarán también muestras de los trabajos realizados por los alumnos. El 30 de enero de 1784 fue nombrado Benito Espinós profesor para el estudio de las flores. Lo mismo que en Madrid, se celebraron distribuciones de premios (1773 a 1798), y una «Junta de Comisión de Arquitectura» se reunía en la Academia para examinar los proyectos de todos los edificios oficiales de la provincia.

**158. Las construcciones barroco-vitruvianas en Valencia.**—Característico del espíritu vitruviano clasicista que dominaba en esta Academia, lo mismo que en la de San Fernando (Madrid), es el edificio de la Aduana en Valencia (fig. 231), proyectado por Felipe Rubio y ejecutado por su cuñado Antonio Gilabert (1758 a 1760) y por Tomás Miner. Había nacido Gilabert, el 9 de abril de 1716, en Pedreguer, junto a Valencia, y estudió todavía durante la época barroca; fue nombrado profesor de la Academia de San Carlos (1768), director general (31 de diciembre de 1784), y murió el 13 de diciembre de 1792. La planta de la Aduana es un rectángulo de 63,52 m. × 59,06 m., con nueve y siete ejes, respectivamente, en cuya parte media se halla un paso y a ambos lados del mismo la gran escalera principal. El patio está dividido en dos partes por arcadas sobre pilares. Con motivo de haber trasladado a este edificio la Fábrica de Tabacos

(1828), se modificó radicalmente la distribución interior, hasta el punto de que en parte no se reconozca la obra primitiva. El exterior es una construcción rectangular de 21,87 metros de altura, sin saliente alguno, de modo que la imposta que separa los dos pisos inferiores de los superiores, y la cornisa, corren en tranquila línea por todo el contorno del edificio. Pilastras a modo de cadenas que abarcan los cuatro pisos y que recuerdan las del teatro Marcelo de Roma, interrumpen la tranquila sucesión o serie de las ventanas con sus lisos guarnecidos. Las pilastras se acusan por encima del ático (balaustrada) por medio de adornos sobre sus basamentos correspondientes. En los guardapolvos de las ventanas del piso principal, alternativamente triangulares y curvos, se muestra la influencia de los modelos romanos. El eje de la portada principal se acentúa por medio de una ligera convexidad al exterior, por pilastras apareadas a ambos costados, las armas reales en medio y la estatua del rey, obra de Ignacio Vergara, que corona el frontón, acompañada de los símbolos de la Sabiduría y la Justicia. La balaustrada de coronación, interrumpida por las grandes ventanas del ático, alternando con los adornos del mismo, dan a este edificio un remate barroco muy movido.



229. IGLESIA DE SAN VICENTE FERRER, EN EL CONVENTO DE DOMINICOS DE VALENCIA

(O. Schubert)

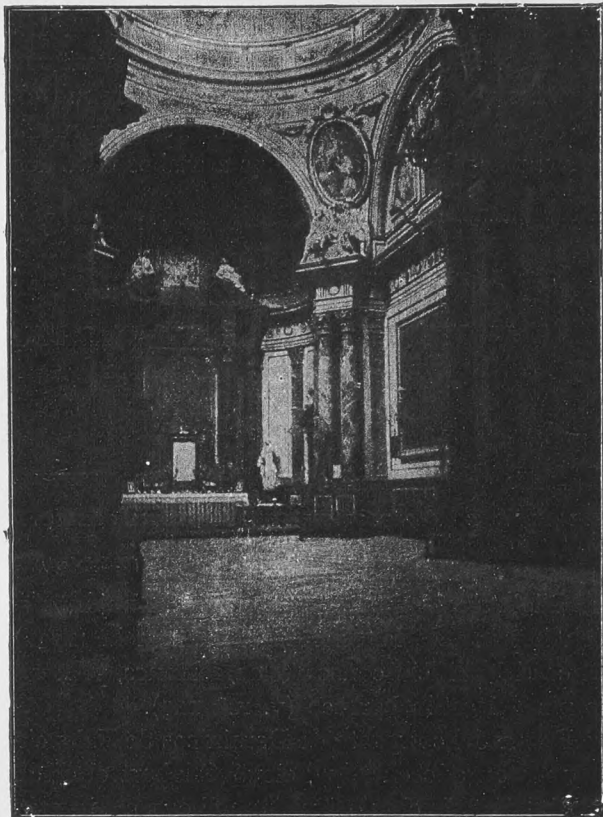
El sentimiento barroco de Gilabert y su gran talento de dibujante se ponen de relieve en la decoración interior de la Catedral de Valencia (1731), donde se ocultó la estructura gótica del edificio con cartelas, festones, pilastras y toda la riqueza ornamental propia del estilo barroco (v. n.º 125).

En la capilla de San Vicente Ferrer del convento de Dominicos de Valencia, comprado por la ciudad en 1574 y restaurado en 1677, elevó Gilabert el efecto de las dimensiones mediante una hábil distribución o división del espacio interior con auxilio de pilares y columnas decorativas adosadas a los muros, y gracias a una favorable distribución de la luz, mostrándose también, al mismo tiempo, en el tratamiento clásico de los detalles del interior, como un artista de delicado sentimiento decorativo (figs. 229 y 230). Él mismo dirigió en Valencia la construcción de la ermita de Nuestra Señora de Nules y el palacio del conde de Villapaterna, así como las iglesias parroquiales de Torís y Chate-Algar, en las cercanías. El arquitecto pudo demostrar sus conocimientos constructivos en el cerramiento de la cúpula, coronada por una gran linterna, de la iglesia de los Escolapios. Obra suya es también el altar mayor del convento de monjas de la Zaedia, en Valencia.

Un miembro muy entusiasta de la Academia fue Vicente (Salvador) Gascó, a quien, ya en 1765, se le había confiado una cátedra por la Comisión preparatoria para la fundación de la Academia de San Carlos. Había nacido

en Valencia el 13 de marzo de 1734; estudió Filosofía, y se dedicó a la Arquitectura a la muerte de su padre, para sostener a su familia. El 7 de febrero de 1762 fue nombrado académico de mérito de San Fernando, y más tarde de San Petersburgo. Murió el 4 de julio de 1802. En sus obras, la capilla de Nuestra Señora del Carmen del convento de Carmelitas en Valencia, y en los dos puentes de Cullera y Catarroja, se esforzó por conseguir la sencillez y grandeza herre-

rano-vitruvianas. Finalmente, Juan Bautista Mínguez colaboró con Saccheti en los planos del Palacio de Madrid.



230. SAN VICENTE FERRER, VALENCIA: INTERIOR

de la Escuela de Arte aragonesa. Con fecha de 18 de septiembre de 1754, se dirigió al rey una instancia solicitando la fundación de una Academia bajo la tutela de la de San Fernando, y el monarca Fernando VI nombró una Comisión preparatoria, presidida por el marqués de Ayerbe; pero al morir, en 1770, el último de los siete individuos que la componían, el canónigo Ramón Pignatelli se trasladó a Madrid (1771), para tratar del asunto con la Academia de San Fernando, que presentó la instancia al rey Carlos III, el 17 de agosto de 1771. Una nueva Comisión, presidida por Pignatelli, hizo seis proposiciones distintas, desde 1771 al 1776, que fueron rechazadas, hasta que, finalmente, en 7 de enero de 1778, se fundó en casa del conde de Fuentes una Academia, figurando como profesores de Arquitectura Agustín Sanz, Pedro Ceballos y Gregorio

159. La Academia de San Luis, en Zaragoza.—Análogamente que en Madrid y en Valencia, surgió la Academia de Bellas Artes en Zaragoza. Para fomentar la propagación de los conocimientos artísticos, que habían desaparecido durante la guerra de sucesión, fundó el escultor Juan Ramírez, a expensas propias y de los demás profesores, una escuela de dibujo, especialmente para copiar del natural, y que, a su muerte, continuó su hijo, José Ramírez. La fundación de la Academia de San Fernando hizo llamar la atención de la aristocracia zaragozana hacia la suya (1754), y el pintor Vicente Pignatelli cedió su casa para la instalación



Sevilla. El 19 de octubre de 1779 volvió a cerrarse la Academia, después de haber informado a la Academia de Madrid acerca de una infinidad de cuestiones, hasta que, finalmente, se encargó del asunto la Sociedad Aragonesa de Amigos del País, y fundó, con sus propios recursos, una escuela (en 19 de octubre de 1784), que quedó bajo su dirección y administración y que fue dotada por el rey, según decreto de 30 de noviembre de 1790. En 17 de abril de 1792, o sea treinta y ocho años después de su fundación, la Academia zaragozana fue elevada a la categoría de Real Academia de Bellas Artes de San Luis, y dotada con



231. LA ADUANA DE VALENCIA

esplendidez; la inauguración se celebró el 25 de agosto del mismo año. De los profesores de Arquitectura de la primitiva Academia sólo se conservó a Agustín Sanz, y como auxiliares suyos Francisco Rocha y Manuel Inchausti. De Sanz nos ocuparemos después.

Siendo la Academia de San Luis la más moderna, no podía rivalizar en importancia con las de Valencia y Madrid; pero la fundación de las tres Academias demuestra que no eran exclusivamente manifestaciones del poder real, sino que eran también producto del espíritu de la época y una resultante de la cultura nacional. Pasamos por alto las Academias de Barcelona, Cádiz y Córdoba, que no alcanzaron la importancia de las precedentes.

De los planes de enseñanza y de los estatutos se deduce que se dedicaba en las Academias una atención especial al estudio de las plantas, y esto no sólo

para prestar nueva vida o animación al arte, sino también con objeto de fomentar la industria artística. Las colecciones que, desde tiempos de Carlos V, se habían formado en los Palacios Reales, aumentadas luego por los Felipes II, IV y V, las reunió Fernando VI en San Ildefonso, a excepción de los tesoros del Escorial, y las piezas más notables se cedieron a las Academias, en calidad de préstamo, para servir de modelos para el estudio. Quizá se tenía presente, al hacer éste, el proceso artístico y los fundamentales estudios de Murillo, realizados por consejo y mediación de Velázquez, a la vista de los tesoros artísticos de los distintos Palacios Reales, que contribuyeron en gran medida a labrar la grandeza de su nombre. Para fomentar la industria artística, se pusieron igualmente bajo la protección oficial las empresas industriales sujetas a los azares de la competencia privada, y se introdujeron en España nuevas industrias.

**160. El adorno interior de las habitaciones; frescos e industrias textiles.—**

El adorno de las habitaciones, en tiempo de Felipe II, consistía, generalmente, en objetos de arte colocados en ellas, que, durante las ausencias del rey, se guardaban en el Tesoro real, donde estaban depositadas las joyas de la Corona y los valores. También se emplearon objetos de arte para adornar durante el verano, cuando se quitaban los tapices, las galerías, pasadizos y pasos secretos por donde el rey se trasladaba a las cámaras de escucha, salas de sesiones, talleres y jardines, y para el convento de la Encarnación, fundado por la reina Margarita. Los muros de las habitaciones estaban cubiertos, ordinariamente, con lienzos pintados, llamados sargas, y más tarde se emplearon los tapices flamencos, que en un principio habían servido solamente para colgar fachadas enteras, como, por ejemplo, la de las Descalzas Reales, con motivo de procesiones y otras fiestas.

La pintura al fresco, importada de Italia durante los siglos XIV y XV, había llegado a su apogeo bajo el reinado de Felipe II; pero de nuevo había caído, en Castilla, enteramente en el olvido, hasta el punto que Velázquez, en su segundo viaje a Roma, trajo para el decorado del Palacio Real de Madrid a los dos pintores boloneses Agustín Metelli (nació en Bologna en 1609 y murió en Madrid en 1660) y Ángel Miguel Colonna (nació en Rávena, en 1600, y permaneció en España hasta 1662), ambos especialistas en la pintura al fresco, ejecutando el primero la parte arquitectónica y el otro los estofados. Estos artistas eran discípulos de Girolano Corti (llamado Dentone), y, como tales, consistía su arte en descomponer las superficies de los muros por medio de arquitecturas simuladas muy ingeniosas, que prolongaban el efecto de las salas, figurando patios de columnas, galerías, pórticos, etc., a lo largo de los cuales se perdía la vista. Un escaso número de figuras pintadas, en tonos muy vivos, realzaban, por efecto del contraste, las frías tonalidades del mármol de estas fantásticas creaciones. Sus discípulos, Rizzi y Careño, continuaron sus enseñanzas en el Buen Retiro. El Retiro y Cataluña sirvieron poco a poco para resucitar este arte, que yacía tanto tiempo en el olvido.

Los primeros trabajos decorativos de Murillo fueron todavía sargas, cuya ejecución se consideró como ventajosa para el artista, adquiriendo con ello

soltura en el manejo de los pinceles, y hasta las cúpulas y los techos abovedados se acostumbraban a adornar por medio de lienzos pintados y pegados luego. El destino de estas sargas limitó, ciertamente, la fantasía o libertad de los estofados en sus cuadros; pero no pudo compensar las ventajas de la pintura al óleo, obligando a los artistas a buscar, con una técnica decidida, el mejor efecto del conjunto. La industria tapicera no podía competir, al principio, frente a esos productos de menor precio y de mayor efecto; durante la Edad Media subsistió solamente en Navarra y Barcelona, pero en el siglo XV fue aniquilada por la industria flamenca. En 1572, Felipe II descubrió en Salamanca un tapicero llamado Pedro Gutiérrez, a quien contrató inmediatamente. Los tapices ejecutados por el duque de Pastrana en 1623, con motivo de la procesión del Corpus, llamaron la atención general, y hasta los holandeses los alabaron, diciendo que ningún pincel podía superarlos.

En 1625 vuelve a surgir el taller salmantino, trasladado a Madrid, dirigido por Cerón (Antonio), sucesor de Gutiérrez, que desde 1622 tuvo en Santa Isabel un taller con cuatro telares, que se hizo famoso por el cuadro de Velázquez; en él trabajaban ocho obreros, traídos de Salamanca, y ocho aprendices. Cerón solicitó una subvención, pero le fue denegada por el rey, por habérsela concedido ya al flamenco Franz Tons, que trabajaba en Pastrana.

Las ventajas que proporcionó a los países protestantes la inmigración de los hugonotes, que, al ser expulsados de Francia, contra las intenciones de Luis XIV, propagaron la industria francesa, no podían aprovechar a la católica España, y dándose de ello cuenta, Felipe V dirigió su vista hacia aquellas regiones de Francia donde en todo tiempo había arraigado la industria de los tapices. En 1720 hizo llamar de Amberes al célebre fabricante Juan de Vandergoten, y le nombró *director de la Real fábrica de Tapices*, fundada en 1721, junto al Buen Retiro, sucediéndole en el cargo sus dos hijos, Francisco y Cornelio. Extranjeros fueron, pues, los que inauguraron la fabricación de tapices en España y los que dirigieron la misma en los primeros años, y extranjeros también los que, como Lucas Jordán, David Teniers, Juan Cornelis Wermeyen, Uvas, Giacomo Amiconi Dominico, Maria Sani y otros, proporcionaron los primeros proyectos a los ochenta hombres que fabricaban los tapices (Gobelinos) para los Palacios españoles. Más tarde, mediante la educación metódica de la juventud en Academias de Arte, fue cobrando nuevo impulso esta manufactura, hasta llegar a constituirse aquel célebre establecimiento artístico nacional español, que alcanzó sus mayores triunfos con los tapices ejecutados según cartones de Goya.

**161. La industria del vidrio.**—Más profundo arraigo que la industria tapicera, tuvo la industria del vidrio, que empezó a cultivarse en España ya en tiempos de los romanos y de los árabes, y que más tarde, en el siglo XVI, floreció en Barcelona, Cervelló y Mataró, hasta el punto de que el cristal catalán podía rivalizar con el mismo veneciano. La fábrica de Nuevo Baztán, inaugurada bajo Felipe V, en 1712 a 1718, para la que fueron llamados del extranjero artistas y operarios, se trasladó después, por razones prácticas, a Villanueva de



Alcorcón, en la provincia de Cuenca. De las ruinas de esta fábrica surgió (según Larruga) la de San Ildefonso, donde el catalán Ventura Sit venía fabricando espejos desde 1728. En 1734, Felipe V le puso al frente de la fábrica fundada a expensas de la Corona, y, con ayuda de un aparato inventado por Pedro Frombilla y Juan Dowlin, consiguió perfeccionar sus descubrimientos, hasta tal punto que la medida de sus espejos se elevó de 30 a 145 pulgadas. Desde 1771 se fabricaron también vasos, jarrones, etc., y la dirección estuvo en manos de tres extranjeros: el suizo Eder, el francés Sivert y el hanoveriano Sigmundo Brun, inventor del dorado a fuego. La fabricación correspondía a esta dirección internacional: en general, cristal incoloro, con hermoso pulimento, y dorados ornamentos, trabajos análogos por su estilo a los franceses del mismo tiempo, además de cristales irisados de vario colorido, vasos venecianos y candelabros con flores de abigarrados colores. De esta fábrica salieron todos los grandes espejos que constituyen el principal adorno de los palacios españoles de aquel tiempo. Con el comienzo del siglo XIX fue decayendo también esta fábrica, hasta que vino a parar, en 1829, a ser propiedad particular.

**162. La manufactura de Alcora.**—Desde que el elector de Sajonia, Augusto el Fuerte, rey de Polonia, encargó a su genial cerámico e inventor Boettger que fundase (1710) la manufactura de Meissen, junto a Dresden, casi todos los monarcas procuraron implantar en su país el precioso y secreto arte, y se puso de gran moda la fundación de manufacturas de porcelana. La obtención de la porcelana dura siguió siendo un secreto para la mayor parte de las fábricas del extranjero, y tuvieron que contentarse con fabricar porcelanas blandas (*frittos*). Esto explica la fundación de la manufactura de porcelana del Buen Retiro, como resultado exclusivo de la iniciativa regia, pues al venir Carlos III de Italia y subir al trono español en 1759, quiso implantar en Madrid lo que había visto en su residencia anterior, Nápoles. En su nueva patria encontró el rey el terreno muy bien preparado, puesto que ya se había desarrollado considerablemente la afición a las porcelanas, formándose colecciones como la del marqués de la Ensenada, valuada en dos millones de pesos (10 millones de pesetas) a su muerte (1754), y diez años antes, la manufactura de Alcora había adquirido tal desarrollo que se atrevió a crear, sólo de cerámica, una completa arquitectura interior.

La fundación de la fábrica de Alcora fue debida al conde de Aranda, don Buenaventura Pedro de Alcántara, que habiendo heredado, en 1725, el condado, reconoció en seguida que la excelente arcilla de los terrenos de Alcora, pertenecientes a sus dominios, serviría para fabricar productos más finos que la loza ordinaria que hasta entonces se venía produciendo. Inmediatamente hizo fabricar el conde imitaciones de productos extranjeros, en especial chinos y holandeses, y, al cabo de dos años, pudieron exportarse los primeros productos de Alcora, exportación que luego se extendió, no sólo a las posesiones españolas, sino también a Portugal, Malta, Italia, Francia, etc. El mérito principal en estos rápidos progresos corresponde al francés (de Moutiers) José Ollery, que fue llamado a Alcora como dibujante y modelador, donde trabajó hasta 1735. Tomaron,

sucesivamente, la dirección de esta fábrica el francés Francisco Holy, desde 1741; desde 1764 a 1786 el alemán Juan Cristián Knipfer o Knüpfer, llamado de Sajonia para que trajera los secretos de fabricación de Meissen, y el químico Francisco Martín (1774 a 1786); desde 1786 a 1798, Pedro Clostermanns, de París, y, finalmente, José Ferrer. Desde los días de la invasión francesa fue decayendo la producción de Alcora, y cada vez más, hasta que, a mediados del siglo XIX, sólo se fabricaba mercancía corriente para usos ordinarios. Una especie de escuela de industria artística, afecta a la fábrica, cuidaba de la educación de los futuros artistas, con más de cien alumnos. Un informe, del año 1746, demuestra la gran importancia que tuvo para el arte de la construcción en España el florecimiento de la manufactura, bajo la dirección de Ollery y su sucesor, cuando se lanzaron a meter en el horno grandes objetos y hasta muebles enteros.

Además de aquellas pirámides sosteniendo figuras infantiles con lazos y guirnaldas, grandes centros, candelabros, cuernos de la abundancia, y aquellas estatuitas y figuras de animales que eran características de Alcora, se fabricaba también, según el escrito de referencia, «la decoración completa de una habitación, tan perfectamente, que ningún otro producto español o italiano, francés u holandés, podía compararse con los de Alcora» (B. Bucher). Se ignora el destino que se pensaba dar a esta habitación, y cuál ha sido su paradero; tampoco se ve claro si era porcelana o mayólica; pero lo cierto es, que mientras en Meissen mismo, bajo la dirección del escultor Kaendler, se trataba de alcanzar la monumentalidad solamente en la gran plástica, con aquellos célebres grupos de animales y de personas hasta llegar al monumento del Elector de Sajonia, Augusto III, rey de Polonia, Alcora fue más allá, poniendo el nuevo precioso material al servicio de la arquitectura, y lanzóse a la producción de estructuras completas interiores, camino que diez años más tarde siguió también Capodimonte.

**163. Capodimonte y Portici.**—En 1738 se casó el que después fue rey de España con el nombre de Carlos III, con María Amalia Walpurga, hija del Elector de Sajonia, rey de Polonia, Augusto III, y los muchos objetos de arte que ella recibiera en dote entusiasmaron al rey, decidiéndole, probablemente a instancias de su esposa, a fundar una manufactura de porcelana en Nápoles, a imitación de la sajona de Meissen.

El pintor de Cámara Giovanni Caselli (murió el 9 de septiembre de 1752) y el químico alemán Livio Octavio Scheper (murió el 16 de agosto de 1757), hasta entonces empleado en la casa de la Moneda de Nápoles, arreglaron para este fin algunos departamentos del Palacio Real, hasta que el establecimiento pudo ser trasladado (junio de 1743) al nuevo edificio, construido en Capodimonte por Fernando Sanfelice; mas, como hasta 1785 no se halló kaolín en Italia, no se logró imitar las porcelanas duras de Meissen, y tuvieron que conformarse con los *frittos*. Para mantener el secreto de fabricación con el mayor rigor, Carlos III había ordenado que el edificio de nueva planta, construido en Capodimonte, sólo tuviese una puerta, que se escogiesen obreros de carácter reservado, y que no se les mostrase de la fabricación sino lo estrictamente indispensable.

En 3 de agosto de 1743 quedó terminado el primer objeto: una tabaquera; y en mayo de 1745 preparaba Giacomo Vacelere los primeros juegos de café y chocolate. La pintura estaba a cargo de los dos Scheper, padre e hijo; en la composición trabajaban José Grossi, Agustín Tucci, Mateo Ciarlone y Pascual Tucci; en la ornamentación, Ambrosio Giorgio, y en el modelado, José Gricci o Grico. Los celos profesionales entre Scheper padre e hijo dieron lugar a una disputa, que terminó quedando sólo Cayetano Scheper (hijo) en la fábrica, desde 28 de julio de 1744. Lo mismo que en Alcora, se propusieron aquí la resolución del problema de lo monumental, remontándose más allá de su característica gran plástica, hasta llegar a los dominios de la arquitectura en el arte de los interiores. Carlos III procuró allegar artistas del mundo entero para su obra. La pintura del salón de porcelanas del Palacio de Portici, comenzado en 1758 (trasladado en 1865 a Capodimonte, a excepción del zócalo), estuvo a cargo del alemán Juan Segismundo Fischer, de Sajonia (murió en mayo de 1758), con diez auxiliares, y fue terminado, a fines de 1759, por Luis Restile.

La opinión de Pérez Villamil de que este salón no procede de Capodimonte, sino que solamente trabajaron en el decorado artistas de la fábrica, puesto que aquí y en ninguna parte más aparecen nombres como Antonio Falcone, José Verdone y Walde, parece muy caprichosa. No se puede precisar si, además de Restile, y en qué medida, intervinieron otros artistas, como el pintor Cristián Adler, llamado de Viena en 1758, que murió después de terminada esta obra, en agosto o septiembre de 1759. En 7 de octubre de 1759 se embarcó Carlos para ocupar el trono de sus antepasados, con el nombre de Carlos III, y la mayor parte de los artistas se trasladaron a Madrid, a instancias del rey; de modo que se cerró la fábrica de Capodimonte, hasta que Carlos III, doce años más tarde, en 14 de septiembre de 1771, la hizo inaugurar de nuevo en Portici, por el marqués de Ricci (12 de junio de 1772).

El español Tomás Pérez (murió en abril de 1780) había estudiado en el Buen Retiro, y sucedió a Ricci, llevando su experiencia a la nueva fábrica de Portici; lo mismo bajo su dirección que bajo la de su sucesor, el caballero Domingo Venuti, se llamó a la fábrica a los más hábiles artistas del mundo, mientras que en la de Madrid se heredaban los cargos pasando de padres a hijos, lo que explica suficientemente la superioridad de la nueva fábrica italiana sobre la española, mucho más antigua. La República Partenopeica, y las muchas perturbaciones interiores a que precisamente por entonces estuvo sometido el reino de Nápoles, cortaron los vuelos a esta fábrica, hasta que la invasión napoleónica de 1807 puso fin a su vida y en su lugar surgió una fábrica de propiedad particular, con el mismo nombre que la antigua.

164. La fábrica del Buen Retiro.—En 1759, Carlos III trajo a España, en tres barcos, la manufactura de Capodimonte, y en seguida empezó las conferencias con su arquitecto Antonio Borbón y con José Gricci, como primer modelador y director técnico, para elegir un sitio a propósito para la nueva fábrica, recayendo la elección en la ermita de San Antonio, en el Buen Retiro,



que recordaba más que ningún otro, por su situación, a Capodimonte. Esta ermita debía quedar comprendida dentro de las nuevas edificaciones, y Borbón ideó para la fábrica una obra académica, proyectando una construcción de tres pisos, con seis cuerpos y 170 ventanas, que se comenzó en diciembre de 1759 y en 1760 estaba ya tan adelantada que se pudo empezar en ella la fabricación. La dirección siguió en las mismas manos que en Capodimonte: Cayetano Scheper, José Gricci (murió en 1770), Jenaro Boltri, José de la Torre (murió en 1767) y José Grossi, es decir, artistas italianos en su mayoría. También eran italianos los dos tercios de los cincuenta hombres que trabajaban en la fábrica, cuya dirección envió seis muchachos de talento a la Academia de San Fernando para que adquiriesen una educación artística completa: cuatro como escultores, y dos como pintores. El primer período de esta fábrica alcanzó su apogeo desde 1760 a 1803, y fue seguido inmediatamente de la decadencia. Hasta el año 1770, apenas se distinguen estos trabajos de los de Capodimonte, puesto que no sólo eran los mismos artistas en su mayoría, sino que trabajaban con el material traído de Nápoles, y se terminaban las obras allí comenzadas con ayuda de los viejos modelos.

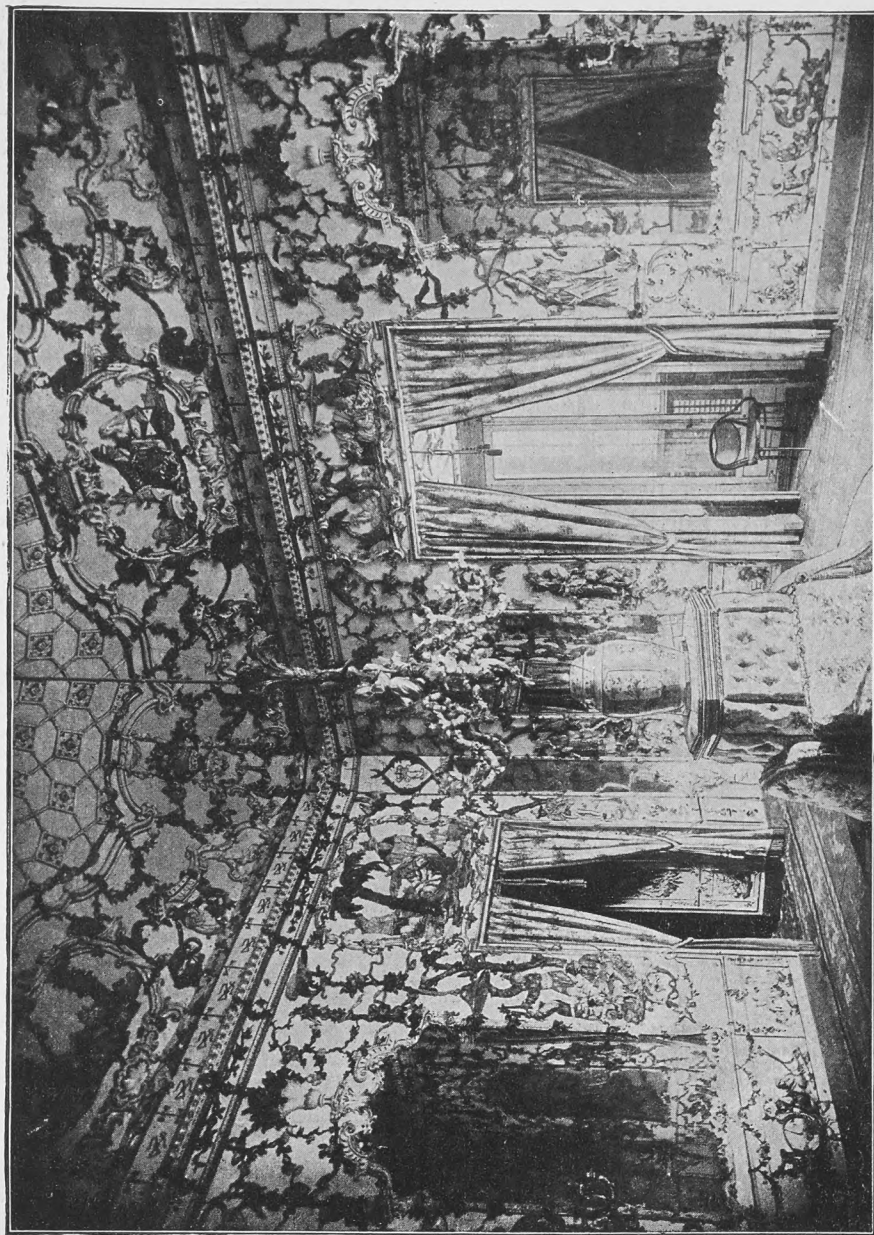
Carlos Scheper, hijo de Cayetano y nieto de Livio, introdujo el estilo de Meissen, y después de él los hijos de Gricci, Carlos y Felipe (1783 a 1803), tomaron la dirección de esta fábrica, italiana en el fondo, aunque fundada en suelo español. Con la incorporación a la fábrica de Bartolomé Sureda (en 18 de octubre de 1802), que había estado empleado veinte meses en Versalles, cobró nueva vida la manufactura del Retiro, mediante la transformación de una industria de lujo, que principalmente trabajaba para la Corte, en una empresa industrial ordinaria; además, trajo el secreto de la fabricación de la porcelana dura y fundió la fábrica de porcelana con la de loza fina de la Moncloa, fundada por Fernando VII (1817 a 1850).

Como acaba de decirse, el germen de la decadencia financiera de la fábrica del Retiro estaba en que, trabajando casi exclusivamente para satisfacer las necesidades de la Corte, había perdido la base firme y el estímulo para su ulterior desarrollo. Su patrimonio artístico había permanecido el mismo que en Capodimonte, y continuó avanzando imperturbablemente por el camino ya seguido en Italia, para pasar de la plástica en grande, hasta llegar al arte monumental. Trabajos de dimensiones semejantes a las del reloj y jarrones de la sala de los espejos del Palacio de Madrid, u obras llenas de vida y movimiento como el triunfo de Baco, o el insuperable Calvario con su elevado naturalismo hondamente impresionante, pueden, con toda tranquilidad, ponerse al lado de las mejores producciones de Meissen y Sèvres.

**165. La arquitectura de la porcelana en España.**—Al primer período que siguió inmediatamente a la fundación de la manufactura, corresponden los dos trabajos más importantes desde el punto de vista histórico-artístico: las dos habitaciones de porcelana de los dos palacios de Aranjuez (1760 a 1765), y de Madrid (fig. 232) (1765 a 1770). Ambas salas fueron obra de José Gricci y pin-

tadas por Jenaro Boltri y José de la Torre. La de Aranjuez, si no por lo que se refiere al decorado y a la ejecución, en cambio, por la finura de sus detalles y por su gracia, supera en arte a la de Madrid. Por algunos detalles de fabricación, como la menor porosidad del barniz en Aranjuez, su mayor pureza y transparencia, y la factura, más regular que en Madrid, hacen suponer que, para la primera de las salas, se empleó todavía material traído de Capodimonte, mientras que en la de Madrid era ya español. El coste, notablemente menor, de la sala de Madrid (64.000 pesetas), con relación a la de Aranjuez (163.000 pesetas), demuestra los progresos técnicos realizados en la fabricación. Para conseguir una buena cochura, fue preciso descomponer la superficie de la sala en pequeños trozos. Los paneles blancos se sujetaron a un armazón de madera, y las juntas se ocultaron por medio de un rameado rococó de zarcillos y pámpanos, que recuerda las series chinas de Watteau, cubriéndolo todo, incluso los tornillos que los sujetan al entramado de madera. Hasta las partes de color de las sobrepuestas están atornilladas sobre placas blancas, y de este modo se llegó a formar un estilo característico, empleando solamente la porcelana. La perfección técnica progresiva de la fábrica del Buen Retiro permitió la cochura de trozos cada vez mayores, de modo que Gricci pudo contar con el empleo de superficies mucho más extensas y de efecto más reposado en la sala de Madrid, a pesar de lo cual, y del gusto que domina en todos los detalles, no acertó a expresar, como en Aranjuez, el vigor, la delicadeza y elegancia propios de la porcelana.

No se puede precisar si la sala de porcelanas del Palacio de Portici, comenzada en 1758, dos años antes del traslado a Madrid de la manufactura (1759), sirvió como de ensayo para las salas españolas, o hasta si fueron ejecutados en Italia los modelos para Aranjuez; pero sí es probable que Gricci proyectase y modelase también la sala italiana. La disposición, en Madrid, es aproximadamente la que sigue: ángeles con paños flotantes están sentados o en pie, sobre consolas, sosteniendo jarrones antiguos de los que salen ramos de flores, mientras que en Aranjuez y Portici aparecen figuras chinas y japonesas y pájaros. Estos ramos forman la transición a medallones con grupos de niños y de animales, cartelas y mascarones; trofeos con instrumentos de música y máscaras, festones sujetos a anillos y cabezas de carnero, así como «genios» apoyados en consolas y cestos de flores, resuelven las superficies en un libre juego de líneas. Las mismas formas ornamentales animan también la cornisa que sirve de transición a la techumbre en forma de pirámide truncada y cubierta por una dorada red. Las superficies recubiertas de porcelana se hallan interrumpidas, no sólo por las puertas y ventanas, sino también por grandes espejos de San Ildefonso, que multiplican los efectos y dilatan los espacios. La araña de Madrid está formada de ramos de flores; la de Portici representa una palmera, bajo la cual busca sombra un chino con un simio, y en la de Aranjuez se disputan una fruta un papagayo y un mono. El colorido de las salas españolas es reservado, en comparación con el de las italianas, puesto que las figuras son blancas sobre fondo de oro mate; los trofeos, pámpanos y zarcillos son verde calcedonia sobre fondo blanco de leche. Los tonos más vivos de los esmaltes están empleados en



232. SALÓN DE PORCELANA, EN EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

(Lacoste)



los sarmientos y en las arañas. Estas dos decoraciones rococó de la arquitectura profana española, con su espléndido colorido, intacto a pesar de los años, nos muestran, con mucha mayor claridad que los descoloridos gobelinos, sedas, frescos, cuadros, etc., el sentimiento de los colores que dominaba en aquella época.

**166. Otras manifestaciones artísticas: el mosaico, el marfil, el bronce.—**

A la manufactura de porcelanas del Buen Retiro se asoció una escuela completa de industrias artísticas, destinada a resucitar la antigua industria española y a introducir nuevos procedimientos técnicos en la fabricación. El arte de trabajar las piedras, que había adquirido un gran perfeccionamiento con la construcción de los altares de jaspes y mármoles en la Edad Media y en la época barroca fue renovado por Fernando VI y Carlos III, quienes enviaron al extranjero artistas del Buen Retiro para estudiar nuevos procedimientos, y de este modo fue importado a España el mosaico italiano y se aprendió a utilizar el marfil de las colonias, proporcionando a la industria nacional nuevas fuentes de ingresos.

La técnica del bronce, de tan brillante empleo en el siglo XVI, no cayó nunca completamente en el olvido, y de lo que se trataba solamente era de evitar su petrificación en un sistema esquemático, infundiéndole nuevas inspiraciones. Al mismo fin debía servir también la Fábrica de Armas de Toledo, fundada por Carlos III en 1761.

**167. La España de los Borbones y la terminación de la centralización absolutista.—**Del éxito que alcanzaron los establecimientos citados, son prueba evidente los salones de los diferentes Palacios Reales, siendo el rasgo característico de todas estas fundaciones industriales y artísticas la tendencia de los Borbones a poner a España en condiciones, según el modelo francés, de intervenir en la competencia mundial con el extranjero, o, en otras palabras, el deseo de introducir el sistema prohibitivo y mercantil de Colbert. De la manera como consiguieron sus propósitos, es prueba elocuente el hecho de que, a pesar de todas las guerras, el comercio y la industria cobraron nuevo impulso, y que Fernando VI sólo heredó de su padre 42 millones de deuda del Estado, habiendo dejado, al morir, 40 millones de reales en las arcas del Estado, después de haber pagado a Roma un rescate de 1.143.333 escudos romanos. El tiempo de su reinado fue el más feliz para España, después del de los Reyes Católicos; fue una época de progresos pacíficos, robusteciéndose la Hacienda pública como consecuencia de la separación de las posesiones italianas (1748), y también por haber abolido (en 1765) todas las leyes promulgadas anteriormente que paralizaban las actividades del pueblo trabajador; se cultivó, con arreglo a un plan metódico, toda la nación, se poblaron las regiones despobladas desde 1767, se construyeron caminos y se estableció un servicio postal regular entre la metrópoli y sus colonias. Carlos III, lo mismo que sus antepasados, se esforzó, en los primeros años de su reinado, en fomentar el comercio, la industria y la agricultura, y en mejorar la situación económica, hasta que su afición a la caza degeneró en una pasión que le absorbía todas sus energías corporales y mentales, dejando el gobierno

por completo en manos de sus favoritos, el marqués de Esquilache y el conde de Aranda. Ya en los primeros años del reinado de los Borbones, las condiciones de inseguridad de la política nacional no tenían que envidiar nada a las épocas anteriores; Portocarrero, el cardenal Estré, la princesa de los Ursinos, el ministro de Hacienda Orry, el regalista Macanaz, al principio *factotum* del monarca y después acusado por la Inquisición como hereje, y el cardenal Alberoni, fueron, sucesivamente los dueños de la nación. El proyecto de Orry de recurrir al Tesoro de las iglesias, en vista de no haber podido realizar el impuesto personal, tuvo por consecuencia que el clero se pusiese al lado del pretendiente Carlos, y el ministro se vio precisado a huír de la corte; pero, más tarde, vuelto al favor, realizó un empréstito sobre los bienes de la iglesia.

Los Borbones sacaron las últimas consecuencias de la soberanía de la Corona sobre la Iglesia, conseguida por Carlos V y completada por sus sucesores; bajo pretextos insignificantes, se cerró temporalmente el Tribunal de la Nunciatura, se desterró al nuncio y se tuvo seis años sin cubrir la Sede toledana, primada de las Españas desde los tiempos más remotos. En julio de 1717, el monarca confirió a su favorito Alberoni el arzobispado de Toledo; en noviembre del mismo año, el rico obispado de Málaga, y al mes siguiente, además de todo lo dicho, el no menos productivo de Sevilla. El Papa desaprobó enérgicamente este vergonzoso tráfico con los cargos eclesiásticos más importantes; el rey contestó rompiendo las relaciones con Roma, y nombró una Comisión de reclamaciones, después de lo cual el Papa, por su parte, se negó a pagar los derechos de la Corona. Alberoni cayó al fin, mas no para satisfacer los deseos del Papa, sino exclusivamente por manejos de la alta política. Su sucesor, Belluga y Moncada, promulgó la Bula Bellugana, prescindiendo del Papa Inocencio XIII y de todo el clero, con el fin de mejorar la disciplina y las costumbres de éste. A la última resistencia por parte de la Santa Sede, se contestó enviando (1734) un ejército español que ocupó los Estados pontificios. Por satisfacer los deseos del monarca, nombró el Papa al infante don Luis, hijo del rey, arzobispo de Toledo a los siete años de edad, el 12 de julio de 1735; en 19 de diciembre del mismo año le confirió el capelo cardenalicio; en 1737, la *administratio in spiritualibus*, y en 19 de septiembre de 1741, además, la administración del arzobispado de Sevilla; pero debiendo auxiliarle, *in spiritualibus*, el arzobispo de Mitylena, de modo que sólo tenía que cobrar la gran renta inherente al cargo. El mismo rey devolvió más tarde el capelo a Roma; pero cuidó de que le sucediese en la silla de Toledo su hijo mayor, joven también de pocos años. Bajo el reinado de Fernando VI, el Papa reconoció el Patronato de la Corona sobre todas las iglesias, con lo cual adquirió el rey el derecho de Nominación y de Presentación, pero no la jurisdicción eclesiástica, quedando, sin embargo, autorizado para servirse de los bienes de la Iglesia para fines nacionales.

La obra del R. P. Campomanes acerca de la *Amortización eclesiástica como Regalía*, y la introducción a la legislación agrícola de Gaspar Melchor Jovellanos, trajeron consigo la prohibición (10 de marzo de 1763) de todas las adquisiciones por mano muerta, aunque se hiciese la donación bajo el pretexto de piedad o de

necesidad. Como consecuencia de manejos políticos, en 1767 fueron asaltados los conventos de los jesuitas en toda la nación, y expulsados fuera de España sus individuos; Ganganelli (Inocencio VIII), Papa por la gracia de Carlos III, tuvo que disolver la Compañía, en 21 de julio de 1773, de orden superior.

En 1766 se había suprimido ya el recurso a Roma mediante la ampliación de las facultades del nuncio y del nombramiento de un agente en Roma, y en 26 de marzo de 1771 se transformó también el tribunal de la Nunciatura en un tribunal Real con apariencias eclesiásticas, puesto que el rey elegía los



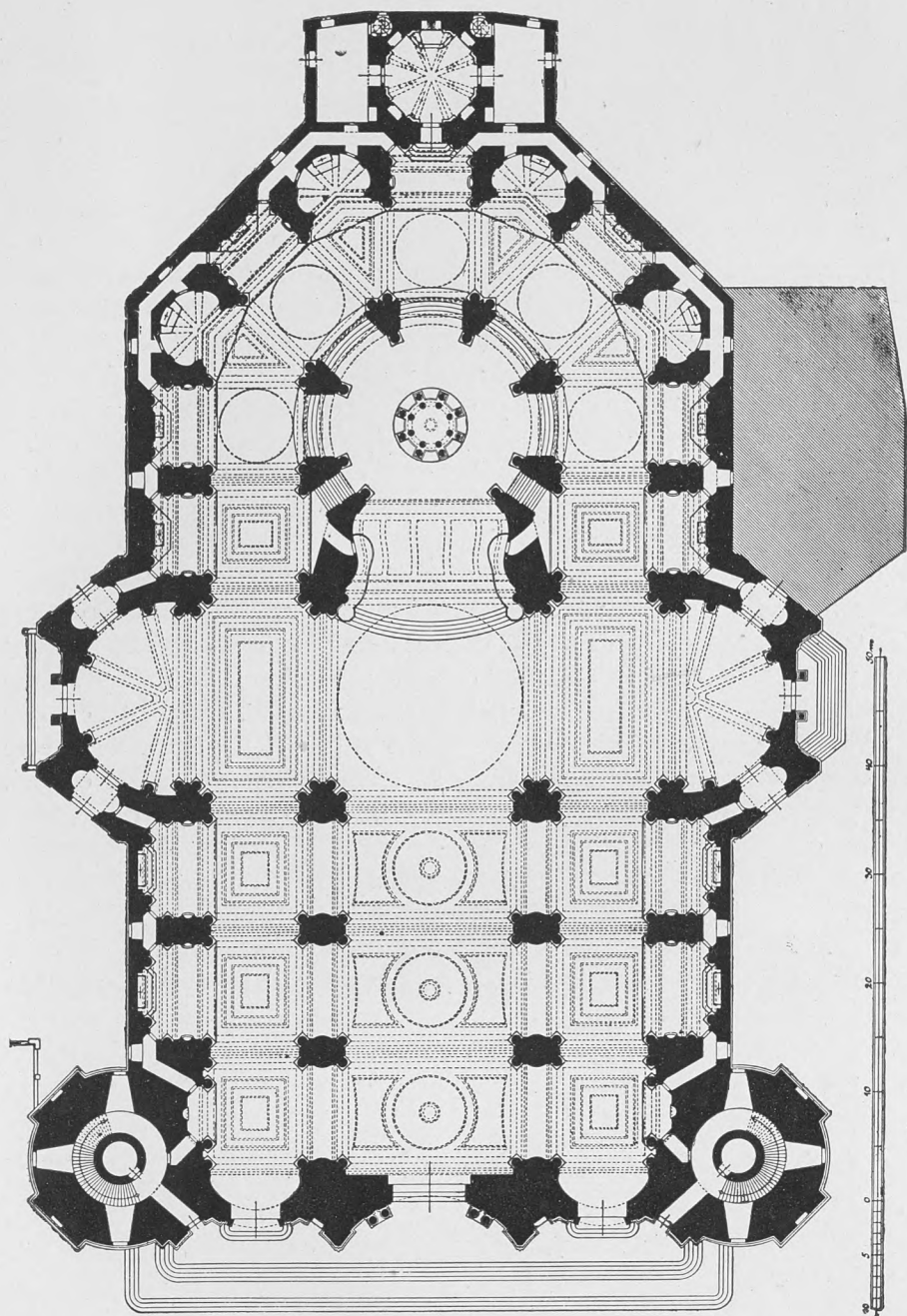
233. NUEVA CATEDRAL DE CÁDIZ

seis jueces y que el delegado del Papa tenía que ser un español grato al monarca. Con esto quedaba alejada toda posibilidad de que el Papa se mezclase en las cuestiones de la Iglesia española, y el rey, que ya mucho antes lo era efectivo por su poder, quedaba ahora constituido en *Señor incondicional*, lo mismo de la Iglesia que de la Nación, y confirmado en sus derechos como tal, en virtud de un pacto.

La importancia de este proceso para el arte español consiste en que, de ahora en adelante, ya no podrá el arte religioso desenvolverse con libertad e independientemente de la Academia de San Fernando.

168. La nueva Catedral de Cádiz.—La revolución artística que se fue operando durante este período, y todo el proceso del desenvolvimiento que la

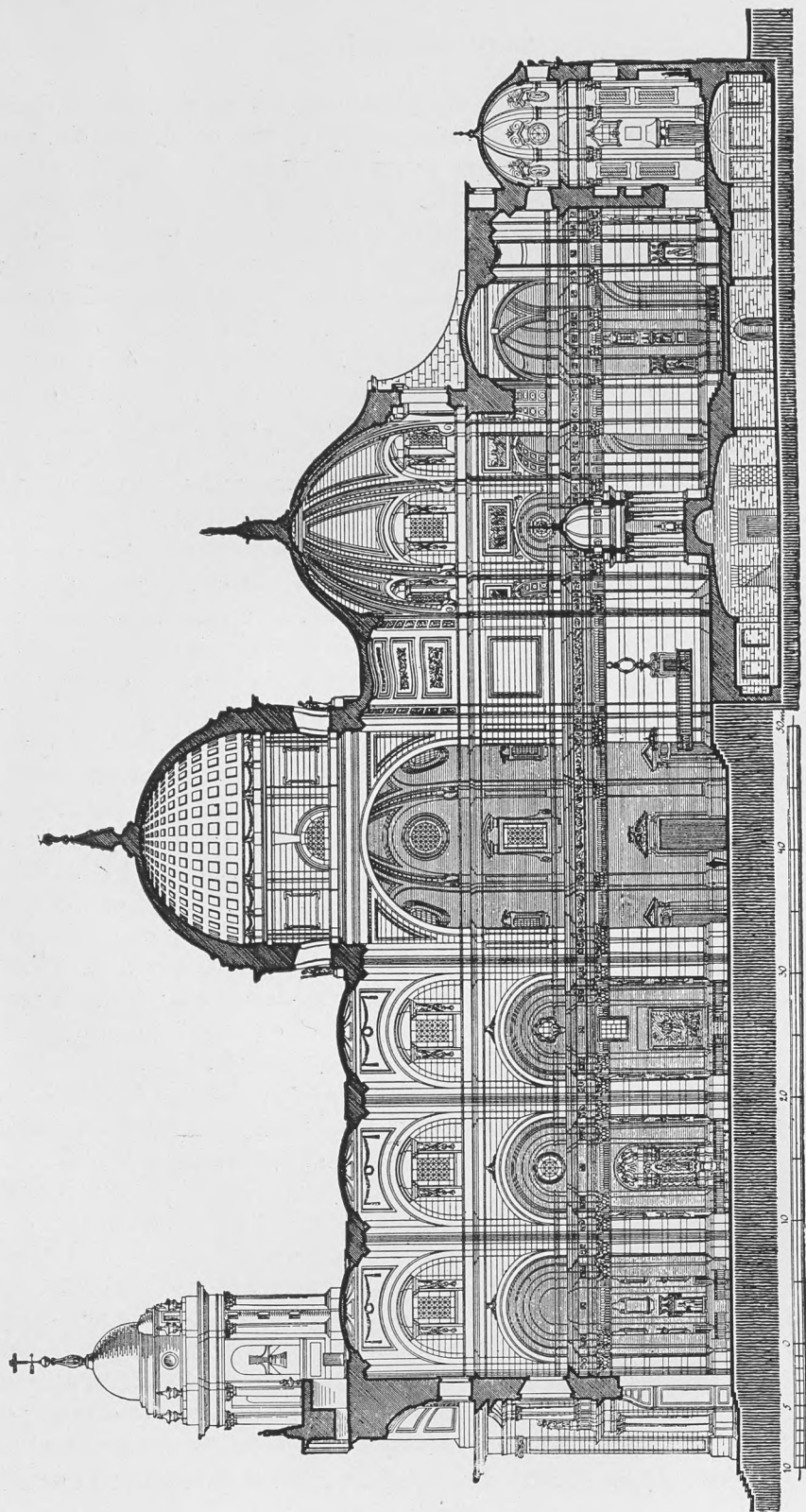




234. NUEVA CATEDRAL DE CÁDIZ: PLANTA

(O. Schubert)

política de la Iglesia experimentó, puede seguirse, en todas sus gradaciones, en la construcción de la nueva Catedral de Cádiz. El 2 de mayo (o 14 de enero) de 1722 se puso la primera piedra; pero su terminación, al compás de las mudanzas de los tiempos, se fue retrasando hasta el 29 de noviembre de 1838, y así este edificio, que arranca del churriguerismo y viene a cerrar bien entrado el siglo XIX, muestra el sello de todas las épocas que intervinieron en su construcción. El primer proyecto procede de Vicente Acero, autor también del proyecto para fachada de la Catedral de Málaga, que dirigió las obras de cimentación y de la cripta, dejando más tarde su puesto a consecuencia de una disputa con el Capítulo acerca del emparrillado para la cimentación de la torre del lado de la epístola. Según estos informes, Acero trabajó después en Sevilla, en la Fábrica de Tabacos, hasta su terminación en 1773; pero no falta, sin embargo, quien afirme que murió el mismo año que se puso la primera piedra. Tomaron después la dirección de la obra José y Gaspar Cayón, oriundos del valle del mismo nombre, en las montañas de Santander. Los tres artistas pertenecían a la escuela salmantina. Más tarde licenció el Capítulo a Gaspar, para que ejecutase la obra de la Catedral de Guadix, en cuyo proyecto había tomado parte muy principal Acero, y entró en su lugar (1753) su sobrino Torcuato Cayón de la Vega, hijo de José, que había nacido en 1727 y murió el 1 de enero de 1784, siendo a la muerte de su tío (1762) nombrado maestro mayor de la Catedral. Sucedióle Miguel de Olivares, académico de mérito de San Fernando, que cerró las bóvedas de la nave principal, de las laterales y del crucero, y terminó la fachada principal con sus torres hasta la altura del antepecho del último piso. La resistencia que opuso Olivares a satisfacer los deseos de la Comisión del Capítulo, de que se suprimiera la gran concha de la fachada (fig. 233) y el frontón de la corona, porque se perdía de ese modo, a juicio suyo, el grandioso y majestuoso efecto del conjunto, condujo a pedir informes a la Academia de San Fernando. Examinó los planos el teniente director de la Academia, Manuel Machuca, y opinó de acuerdo con Olivares, siendo aprobados por la Academia y por el rey. En 1789, el rey encargó la dirección suprema de la obra a Machuca, estando Olivares al frente de los trabajos, que fueron ejecutados con arreglo al proyecto aprobado por la Academia de San Fernando y que tenía en cuenta el sentimiento artístico de la época. Los recursos para la obra los allegaron el Capítulo civil y el eclesiástico; un 4 por 100 del dinero que venía de América se dedicó a la misma, y el rey contribuyó con 900.000 pesos. Hasta el 28 de noviembre de 1838 se había gastado cerca de 27 millones de reales (26.984.233 reales 32 maravedises), en cuya suma no estaban incluídos los gastos efectuados de 1770 a 1796 y el importe de muchas fundaciones. Los daños que sufrió la construcción en 6 de enero de 1832, con motivo de un incendio en que quedó destruída la capilla de San Firmo, fueron reparados en seguida. La fachada quedó terminada por Domingo de Tomás (murió el 20 de agosto de 1800, en los baños de Graena); el 29 de noviembre de 1838 se consagró la iglesia, y entretanto continuaron las obras bajo la dirección de Juan Daura, hasta su muerte; en 1853 se terminaron las torres y la gran sacristía. Al interior, son los muros, hasta la altura de la cornisa, de



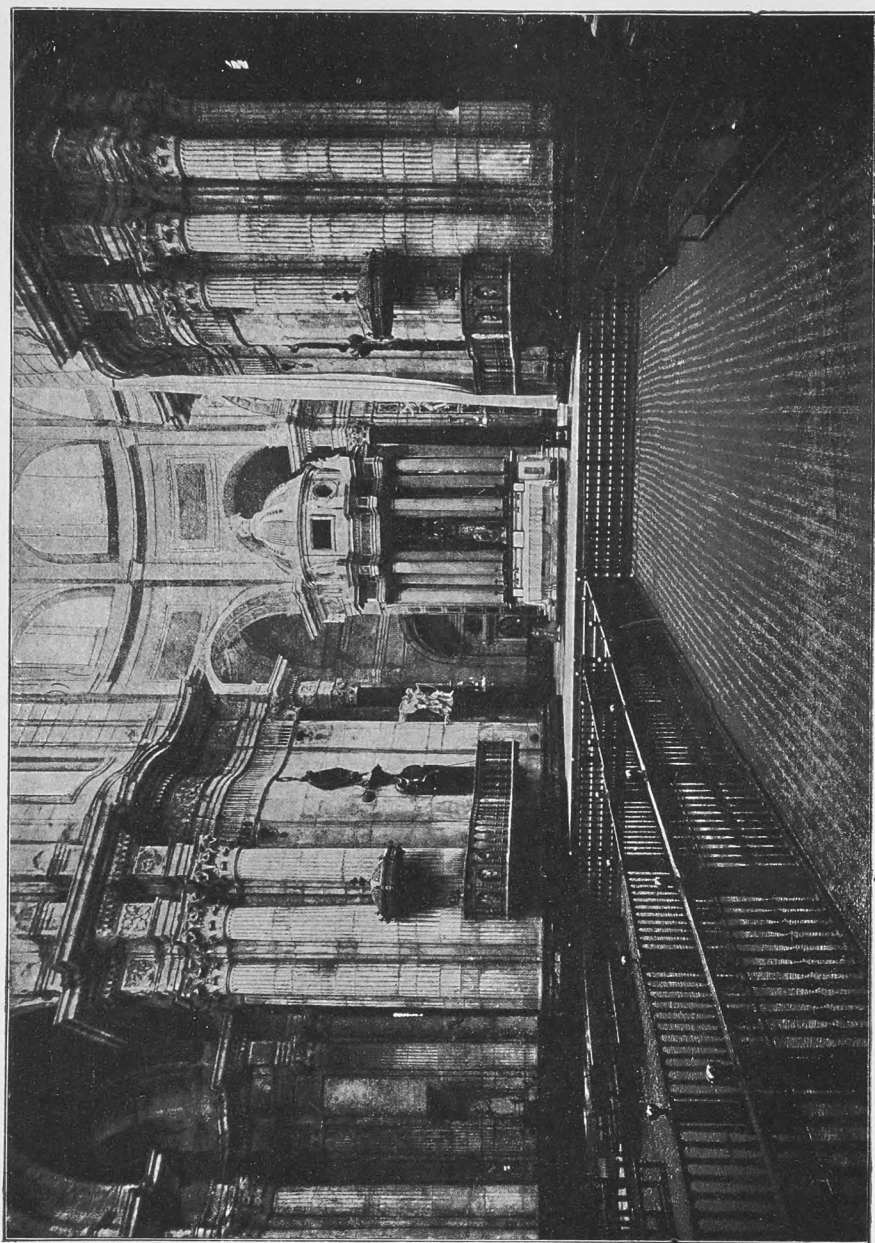
235. NUEVA CATEDRAL DE CÁDIZ: CORTE

(O. Schubert)



mármol blanco de Carrara, que con el tiempo han tomado una pátina dorada; el resto es de mármol español, y la Catedral entera está construida con piedra de esta clase. La talla y el transporte de las dos grandes columnas monolíticas de jaspe del altar mayor, procedentes de las canteras de Manilva y Arcos, exigieron catorce años, a falta de vehículos y barcos capaces de resistir cargas semejantes. La obra de Acero es, en conjunto, la más grandiosa ejecutada por el churriguerismo, y marca el punto final del desarrollo de las catedrales españolas a través de la época del Renacimiento. La planta es de tres naves, con capillas laterales colocadas entre los contrafuertes de la bóveda, largo crucero y alta cúpula sobre el mismo; en la prolongación de la nave central, más allá del crucero, en el brazo menor de la cruz, hay un espacio circular, coronado igualmente por una cúpula, y en cuyo centro se alza el altar mayor, con su templete en forma de cimborrio (fig. 235). Las naves laterales forman un deambulatorio alrededor de este centro, en cuyo contorno exterior se abren capillas absidales (fig. 234). La transición del crucero al espacio circular del altar mayor se verifica por medio de un tramo curvilíneo que va en disminución hacia el centro principal de la iglesia, formando a modo de una decoración teatral. Los pilares, de sección mixtilínea, circular en parte, llevan adosados en los ángulos pilastras y ricas columnas acanaladas, que, por encima de la cornisa, que sigue la curva circular de la planta, se acusan como arcos fajones en la bóveda, y entre ellos se tienden pequeñas cúpulas. Todo esto trae consigo, en unión con la airosa línea de las capillas laterales, la sorprendente riqueza de pintorescas intersecciones, agrupamientos, etcétera. La armonía de este conjunto barroco, que forma el interior, se funda en la uniforme movilidad de la planta en todas las direcciones y en la magistral ejecución del aparato teatral, que hace concentrar toda la atención en el altar mayor. La fachada principal, comprendida entre dos torres redondas, está formada también por curvas, y en el alzado de esta planta churrigueresca se manifiesta el creciente influjo de la Academia de San Fernando en todas sus fases. El estilo o expresión de sus formas participa del clasicismo vitruviano profesado por la Academia de San Fernando y de algunos añadidos churriguerescos, como, por ejemplo, la ornamentación del friso y de las portadas (fig. 236).

Torcuato Cayón echó en cara al arquitecto de la Catedral faltas diversas, a saber: la elección de un sitio desfavorable, muy expuesto a los embates del mar, que hicieron necesaria la construcción de costosas obras de defensa, y, por otra parte, que si gracias a la movilidad que resulta del rítmico juego de líneas de su interior, aparece éste armónico a primera vista, en cambio, a causa de los muchos salientes y entrantes, se origina una cornisa extraordinariamente multiforme, y además recargada de ornatos que hacen la construcción del interior confusa y muy costosa. Fundado en esto, sustituyó Cayón las ricas formas ornamentales de Acero por otras más severas y secas, y colocó, por ejemplo, en las portadas del crucero, en lugar del tercer piso, un frontón curvo, al mismo tiempo que simplificó todo lo posible la construcción a partir de la cornisa principal, con arreglo al canon clasicista vitruviano. En todo ello no hizo sino participar del espíritu de su tiempo, en el que se estudió seriamente la cuestión



236. NUEVA CATEDRAL DE CÁDIZ: INTERIOR

de derruir toda la Catedral, por considerarla como uno de los montones de piedra más feos de todo el mundo. Sus esfuerzos para colocar el coro en la capilla mayor hallaron invencible resistencia por parte del clero, y al fin se dispuso, en la forma corriente en todas las catedrales españolas, en la nave central, con lo que el efecto de conjunto sufre considerablemente. Las dos torres de la fachada las redujo su arquitecto, Manuel Machuca Vargas, a los dos tercios de la altura proyectada. Machuca nació en Madrid, en 1750; obtuvo el primer premio de la Academia en 1769, el título de miembro honorario de San Fernando en 3 de mayo de 1772, fue profesor de la misma en 1787, poco después arquitecto del Buen Retiro, y murió en 22 de septiembre de 1799. Bajo la capilla mayor, elevada sobre una gradería de cinco escalones, y el ábside, está el panteón. Digna de mención, desde el punto de vista técnico, es la bóveda, muy rebajada, con un metro de flecha, que cubre el espacio principal. Los otros subterráneos no están representados en el dibujo.

**169. El Círculo artístico de Cádiz.**—Obra de Torcuato fue también el monumento de dos pisos para la Semana Santa, en la Catedral; en Cádiz hizo la Casa de la Misericordia, concluida en 1763; el Hospital de San José y el teatro de la Comedia; las Casas Capitulares de la isla de León, la iglesia parroquial de San Juan, en Chiclana, y la iglesia de San José, situada junto a las murallas de la capital y dentro de la zona inundable. Él mismo terminó la Colegiata de Jerez de la Frontera (v. n.º 109); pero la cumbre de sus creaciones artísticas la constituye la Puerta de Tierra en Cádiz, que sorprende por su caprichosa silueta. Además, hizo los dibujos (1787) para la transformación de la iglesia de San Pablo, fundada en 1686, y de cuya ejecución se encargó a Torcuato Benjumeda, constructor de la Aduana (1764 a 1770), de la iglesia parroquial de San José (1787) y de la Cárcel (1792 a 1794). Todas estas obras y la iglesia de las Recogidas, construída por Torcuato Cayón, igualmente en Cádiz, son trabajos académicos bastante sobrios.

Torcuato Cayón de la Vega, Torcuato José de Benjumeda y Miguel de Olivares, fueron profesores de la Academia de Cádiz, fundada a expensas suyas. Diego Cayón, último representante de este nombre, hizo, en unión de Juan Villanueva, el monumento de Jovellanos en Oviedo, terminado en 1798.



## CAPÍTULO X

# DEL BARROCO VITRUVIANO AL CLASICISMO HERRERIANO ROMANO

170. Ventura Rodríguez.—171. Lista de sus proyectos, por orden cronológico.—172. Período barroco de V. Rodríguez.—173. Período clasicista de V. Rodríguez.—174. Período herreriano de V. Rodríguez.—175. Fachadas de V. Rodríguez en edificios de la Edad Media.—176. Cúpulas de V. Rodríguez.—177. Edificios de carácter profano de V. Rodríguez.—178. Importancia de V. Rodríguez para el arte español.—179. La influencia italiana.—180. La influencia francesa.—181. Los académicos procedentes de la Academia de San Fernando.—182. Discípulo de V. Rodríguez.—183. Reminiscencias francesas y herrerianas en Barcelona.

**170. Ventura Rodríguez.**—La personalidad más saliente por su talento, o al menos la más importante históricamente por el desarrollo de su vida artística, entre todos los profesores de la Academia de San Fernando, fue el español Ventura Rodríguez. En un tiempo dibujante con Marchand, después colaborador de Sacchetti, pronto desenvolvió sus facultades, libre de las preocupaciones artísticas de la época, y, marchando por el camino trazado por la Academia, se adelantó a sus profesores, siendo la labor de su vida un desarrollo consecuente del barroco vitruviano, hábilmente empleado y sentido con clásica sencillez, al que no faltaban, ciertamente, algunos dejes churriguerescos. Por eso Ventura Rodríguez fue, para toda la nación, el celebrado iniciador de la nueva dirección artística, y se vio agobiado con encargos, como nunca, antes ni después que él, hubo arquitecto alguno. El 14 de julio de 1717 nació en Ciempozuelos; su padre, Antonio Rodríguez, viendo sus grandes aptitudes para el dibujo, lo colocó con Esteban Marchand, que dirigía las reales edificaciones de Aranjuez, y trabajó, después de la muerte de éste (1733), como dibujante, bajo las órdenes de Galuci y Bonavia. Los proyectos originarios de Herrera que él dibujó, y sobre los cuales se formó su personalidad artística, fueron la base fundamental para el desarrollo artístico de toda su vida. Cuando Juvara vino a Madrid, colocó a Rodríguez como dibujante en el proyecto del nuevo Palacio Real, y trabajó también en la ejecución del modelo para la nueva construcción. A la muerte de su maestro, Rodríguez levantó, por encargo de Sacchetti, el plano del terreno y de los edificios allí todavía existentes, y poco a poco Rodríguez

llegó a ser el brazo derecho de Saccheti, actuando, desde 18 de junio de 1741, como director de la obra del nuevo Palacio. En la Junta Preparatoria, aun no siendo profesor, representó a Saccheti, que estaba muy ocupado con sus construcciones, y que, por otra parte, no dominaba la lengua española, y también a Pavía y Carlier, que, a causa de enfermedad, dejaron de asistir a las sesiones en distintas ocasiones. Después de proyectar una iglesia, y en su consecuencia, fue nombrado miembro de honor de la Academia de San Lucas en Roma (1747); en 5 de marzo de 1749 se encargó de la dirección artística de la obra del Palacio, y a la fundación de la Academia de San Fernando (1752) se le confió la primera cátedra de Arquitectura, mientras que artistas de tan reconocido mérito como Saccheti, Carlier y Bonavía tenían que contentarse con ser profesores extraordinarios (honorarios). Sus proyectos para los alrededores de Palacio, accesos y jardines, fueron preferidos hasta a los mismos de Saccheti (17 de agosto de 1757 y 6 de marzo de 1758). El reconocimiento general de su valer y la admiración que causó, no sólo en España, sino también en el extranjero, encontraron su más elocuente expresión en los extraordinarios honores de que se le colmó: Madrid nombróle maestro mayor de edificios y fuentes; el rey, director general de la Academia de San Fernando por tres años (9 de enero 1766); la Academia de San Carlos, en Valencia, académico de mérito (1768); el duque de Liria y el marqués de Astorga, maestro mayor de sus posesiones; el Capítulo de la Catedral de Toledo le confirió el mismo título en 1772; el infante D. Luis le nombró su primer arquitecto; la Sociedad patriótica de Madrid, en 1775, su miembro facultativo, y en el mismo año fue elegido de nuevo rector de la Academia de San Fernando. Los grandes de la nación, por su parte, rivalizaron por conseguir su favor, lo mismo que en otro tiempo los Mecenas del Renacimiento habíanse disputado la amistad de los más célebres artistas, y el infante D. Luis, no pudiéndole tener siempre a su lado, se conformó con que Goya le pintase su retrato. Así murió Ventura Rodríguez, colmado de honores, en Madrid (1785), y su nombre pasó las fronteras como el restaurador de la arquitectura nacional y el perfeccionador del clasicismo vitruviano en suelo español. Y, sin embargo, el artista no estuvo en Italia jamás, y sólo pudo estudiar las reglas clásicas, además de en las creaciones de Herrera, en las ruinas romanas y en los libros. El número de sus proyectos está en relación con el de destinos que ocupó y el de honores que se le concedieron; pero sólo una pequeña parte de ellos se llevó a ejecución, y, siendo tantos los que se le atribuyen, se presenta dudosa la participación que en cada uno pueda corresponderle. Preciso es aceptar que la mayoría de los trabajos fueron influídos por él como inspector-jefe, y hasta firmados, pero no proyectados. Sólo nos ocuparemos aquí de aquellos en que su intervención se percibe con más claridad.

171. Lista de sus proyectos por orden cronológico, según datos tomados de la obra de Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*, aumentadas por Ceán Bermúdez, ampliadas, y corregidas en parte, en lo referente a fechas.

A continuación figura la serie de 140 proyectos atribuidos a Ventura Rodríguez y fechados desde el 1739, cuando sólo contaba diez y nueve años de edad, hasta el 1785, en que acaeció su muerte:

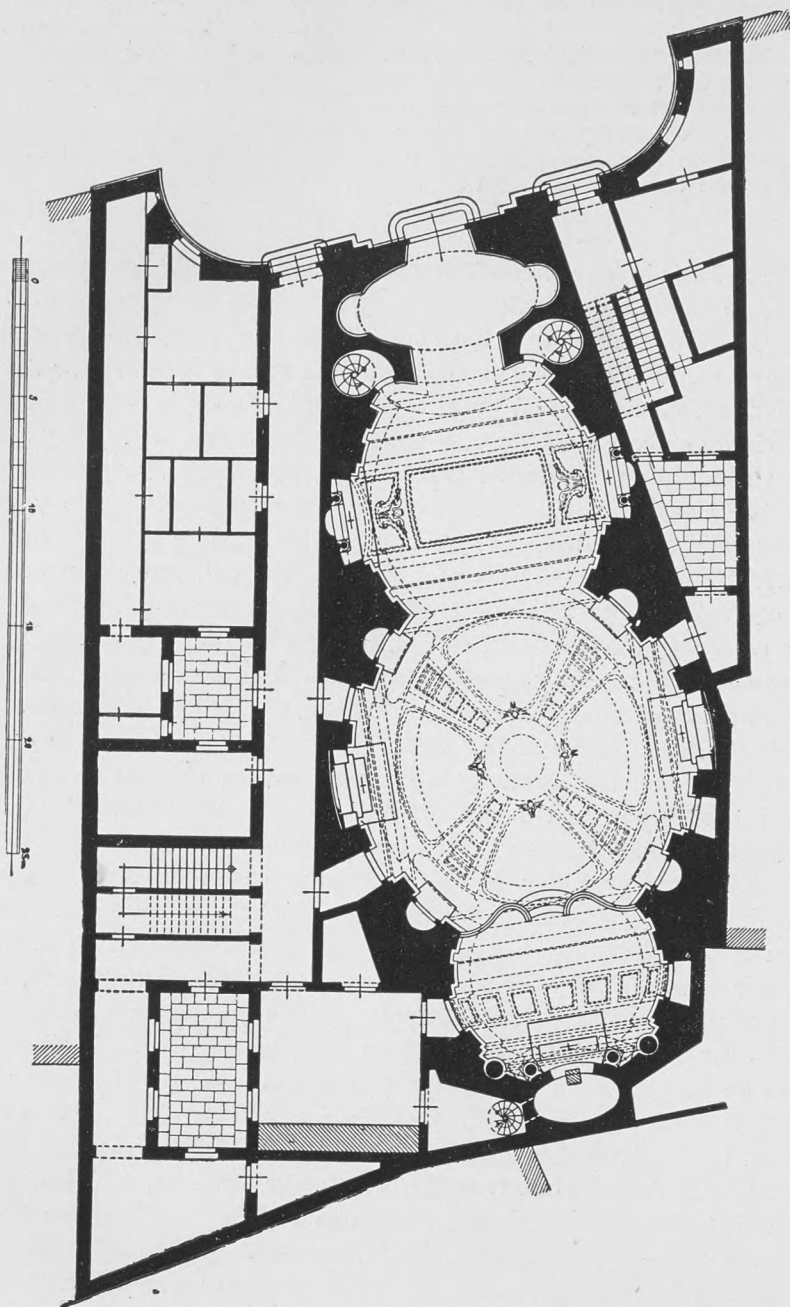
1739. Capilla de la Orden Tercera, en Colmenar de Oreja.
1743. Altar para el Hospital de San Luis de los Franceses (Madrid).
1749. Iglesia parroquial de San Marcos. (Madrid, agosto-septiembre 1753).
1750. Encargado de las obras de Nuestra Señora del Pilar (Zaragoza).
1753. Se traslada a Zaragoza para ejecutar las obras mencionadas.
1753. Catedral de Cuenca, altar mayor, presbiterio y altar de San Julián.
1753. Proyecto de San Bernardo en Madrid (mes de septiembre).
1754. Fachada de la iglesia de Premostratenses (Madrid, calle de la Inquisición) (octubre).
1755. Iglesia del convento de Benedictinos de Santo Domingo de Silos (abril).
1755. Decoración interior de la Encarnación (Madrid, julio).
1755. Plano para una catedral en Osma (octubre).
1755. Hospital general en Madrid.
1755. Capilla de San Pedro de Alcántara en el convento de Franciscanos, en Arenas, cerca de Talavera (según Pons, de 1771-75).
1756. Puerta de Recoletos en Madrid.
1758. Adorno de la capilla de la Orden Tercera del convento de San Gil, en Madrid.
1758. Arco de Triunfo, etc., para la entrada de Carlos III en Madrid.
1759. Proyecto para una Casa de Correos en Madrid.
1759. Proyectos de transformación de la escalera principal en el Palacio Real de Madrid.
1760. Convento de Misioneros Agustinos en Valladolid (Filipinos).
1760. Varios dibujos para el Colegio Mayor de San Ildefonso (Alcalá de Henares).
1761. Reconstrucción de la iglesia vieja del Salvador (Madrid, Concepción Jerónima).
1761. San Francisco el Grande, en Madrid.
1762. Matadero frente al convento de Santa Bárbara (Madrid).
1763. Altar mayor de Santos Justo y Pastor (Madrid).
1764. Planos para la Azabachería de Santiago de Compostela (según otros, en 1758).
1764. Catedral de Jaén: Sagrario, altar mayor, altar de la Santa Faz, once altares secundarios, órgano y sillería del coro.
1764. Capilla de Fray Benito Marín (Mancha Real, Jaén).
1766. Altar de la Cartuja (Zaragoza).
1766. Altares de la Soledad y Nuestra Señora del Socorro, en la iglesia parroquial de Santa María, de San Sebastián.
1767. Pórtico de la iglesia parroquial de San Sebastián, en Azpeitia.
1767. Obras de transformación del teatro de los Caños del Peral (Madrid).
1767. Casas Consistoriales de la Coruña.
1768. Hospital Provincial de Oviedo (Capilla).
1768. Ampliación de la Casa de Misericordia (Gerona).
1768. Iglesia y convento de Franciscanos de San Gabriel (Badajoz).
1768. Cuartel de Rueda.
1768. Teatro de la Comedia en Murcia.
1768. Teatro de Sevilla.
1768. Teatro de La Coruña.
1769. Decorado de San Isidro el Real, en Madrid.
1769. Casas Consistoriales de Haro.
1769. Cinco proyectos diferentes para la Puerta de Alcalá (Madrid).
1770. Casas Consistoriales, Cárcel y Matadero, en Villares.
1770. Reparación de la iglesia parroquial de Fuencarral.
1770. Puente en la Cava Baja (Madrid).
1770. Trascoro de la Catedral, en Almería.
1770. Iglesia con cúpula de San Agustín, en Cartagena.
1771. Tabernáculo de la Catedral de Almería.
1771. Iglesia Colegiata de Santa Fe (Granada).
1771. Cúpula de la iglesia de Berja (Granada).
1771. Iglesia de la Guardia.
1772. Proyecto de una fachada para la Catedral de Toledo.
1772. Cúpula de Colegio de Jóvenes pobres de Santa Victoria, en Córdoba.
1772. Puente de piedra sobre el Ayuda, en Pariza.
1773. Cruz de piedra en la plazuela del Ángel (en lugar del altar mayor de San Felipe Neri), en Madrid.
1773. Palacio de los duques de Liria en Madrid (según otros, en 1770.).



1773. Palacio del marqués de Astorga (Madrid).  
 1773. Reparación del convento de Carmelitas Descalzos, en Alcalá de Henares.  
 1773. Plaza Mayor de Ávila.  
 1773. Cárcel de Burgos.  
 1773. Balneario de las Caldas o del Priorio (Asturias).  
 1774. Altar mayor y laterales de la iglesia parroquial de Santa Ana, en Durango (Vizcaya).  
 1775. Ampliación del Colegio de doncellas nobles, en Toledo.  
 1775. Fuentes y columnatas para el Prado, en Madrid.  
 1775. Teatro de Palencia.  
 1775. Proyecto de terminación de la capilla mayor, de la torre, del coro y de los altares de la iglesia parroquial de Loja.  
 1775. Fuentes de Atienza.  
 1775. Sanatorio de Trillo.  
 1775. Ermita del Santo Cristo de la Oliva, en Madrid.  
 1776. Iglesia de Guijo de Jarandillo.  
 1776. Iglesia de Vélez de Benandalla (obispado de Granada).  
 1776. Cuartel de Medina del Campo.  
 1776. Casas Consistoriales de Villalba del Alcor y de Mozoncillo.  
 1776. Casa del Ayuntamiento en Toro.  
 1776. Casa del Ayuntamiento, Cárcel y Matadero en Aldea del Río.  
 1776. Convento de Premostratenses de San Norberto.  
 1777. Dos altares para la capilla de los Reyes Nuevos, y altar de San Ildefonso, en la Catedral de Toledo.  
 1777. Iglesia parroquial en Alavía del Taca (Granada).  
 1777. Iglesia de Santa María en Larrabezua (Vizcaya).  
 1777. Presbiterio y altar mayor de la iglesia parroquial de Rentería (Vizcaya).  
 1777. Torre y altares de la iglesia parroquial de Zaldúa (Vizcaya).  
 1777. Cuartel de Infantería en la isla de León.  
 1777. Casa del Ayuntamiento de Borgohondo.  
 1777. Casa del Ayuntamiento de Corral de Almaguer.  
 1778. Casa del Ayuntamiento en Betanzos.  
 1778. Casa del Ayuntamiento en Miranda de Ebro.  
 1778. Renovación de la iglesia de Santa María, en Madrid.  
 1778. Tabernáculo para la Catedral de Málaga.  
 1778. San Felipe Neri, en Málaga.
1778. Ampliación de la iglesia de Nijar (Granada).  
 1778. Cuartel de Aravaca. Hospicio de Olot.  
 1778. Varios proyectos para un nuevo convento de los PP. de San Felipe Neri, en Madrid.  
 1779. Iglesia de Algarinejo (Granada).  
 1779. Iglesia de San Sebastián (Almería).  
 1779. Plaza Mayor de Burgos.  
 1779. Cárcel de Brihuega.  
 1779. Casa Capitular en Pravia (Asturias).  
 1780. Santuario de Covadonga (febrero 1775).  
 1780. Terminación de la fachada de la iglesia parroquial de Iznalloz.  
 1780. Iglesia de Olula del Río (Almería).  
 1780. Renovación y restauración de la iglesia de Gádor.  
 1780. Iglesia de Vera (Andalucía).  
 1780. Iglesia de Cajar (Granada).  
 1780. Reedificación de la iglesia de Villamanuel de Campos.  
 1780. Casa de Misericordia en Santiago de Galicia.  
 1781. Proyecto de Biblioteca y Seminario, en Madrid.  
 1782. Altar de Nuestra Señora de Atocha, en Madrid.  
 1782. Torre de Murcia (terminada en 1791).  
 1782. Palacio del Tribunal de la Inquisición, en Madrid.  
 1782. Casa de Niños de la Providencia, en Málaga.  
 1782. Hospicio de Sigüenza.  
 1782. Altar mayor de las Comendadoras de Santiago (Madrid).  
 1782. Acueducto de Pamplona.  
 1782. Altar mayor en el Colegio de Loreto (Madrid).  
 1782. Iglesia de Alcutor de los Verchules (Granada).  
 1782. Iglesia de la aldea de Picena (Granada).  
 1782. Camarín de Nuestra Señora de la Soledad en el convento de la Victoria (Madrid).  
 1783. Proyecto de fachada para la Catedral de Pamplona (según otros en 1780).  
 1783. Hospital de San Lázaro, en Málaga.  
 1783. Cementerio de Villamanuel de Campos.  
 1783. Casas Consistoriales de Burgos.  
 1783. Casas Consistoriales de Serrada.  
 1783. Diversas fuentes en Madrid.  
 1783-84. Trascoro de la Catedral de Segovia, hecho con los altares de Ríofrío.  
 1783. Iglesia de Ubrique (Cádiz).  
 1783. Iglesia de Malvizar (Granada).  
 1783. Iglesia de Talara (Granada).  
 1783. Iglesia de Benahadux (Almería).

- |   |  |
|---|--|
| 1783. Altar mayor de la iglesia de Peñaranda.   | 1784. Casa del Ayuntamiento en Babila-fuente.  |
| 1784. Tumba de D. M. Ventura de Figueroa en San Martín, de Madrid.  | 1784. Casa del Ayuntamiento en Seca.   |
| 1784. Iglesia parroquial de Orotava, en Tenerife.   | 1784. Plaza Mayor de Puerto Real.  |
| 1784. Presbiterio, tabernáculo, púlpito, etc., para la iglesia de Berja.  | 1784. Puente sobre el Agüejo, en Ayllón.   |
| 1784. Altar mayor y laterales para la capilla de los arquitectos de Nuestra Señora de Belén en la iglesia parroquial de San Sebastián (Madrid). | 1785. Fachada del Matadero en la calle Imperial, de Madrid.                                  |
|   | Sin fecha. Mejoras y ampliaciones de los palacios del infante D. Luis, en Boadilla y Arenas. |

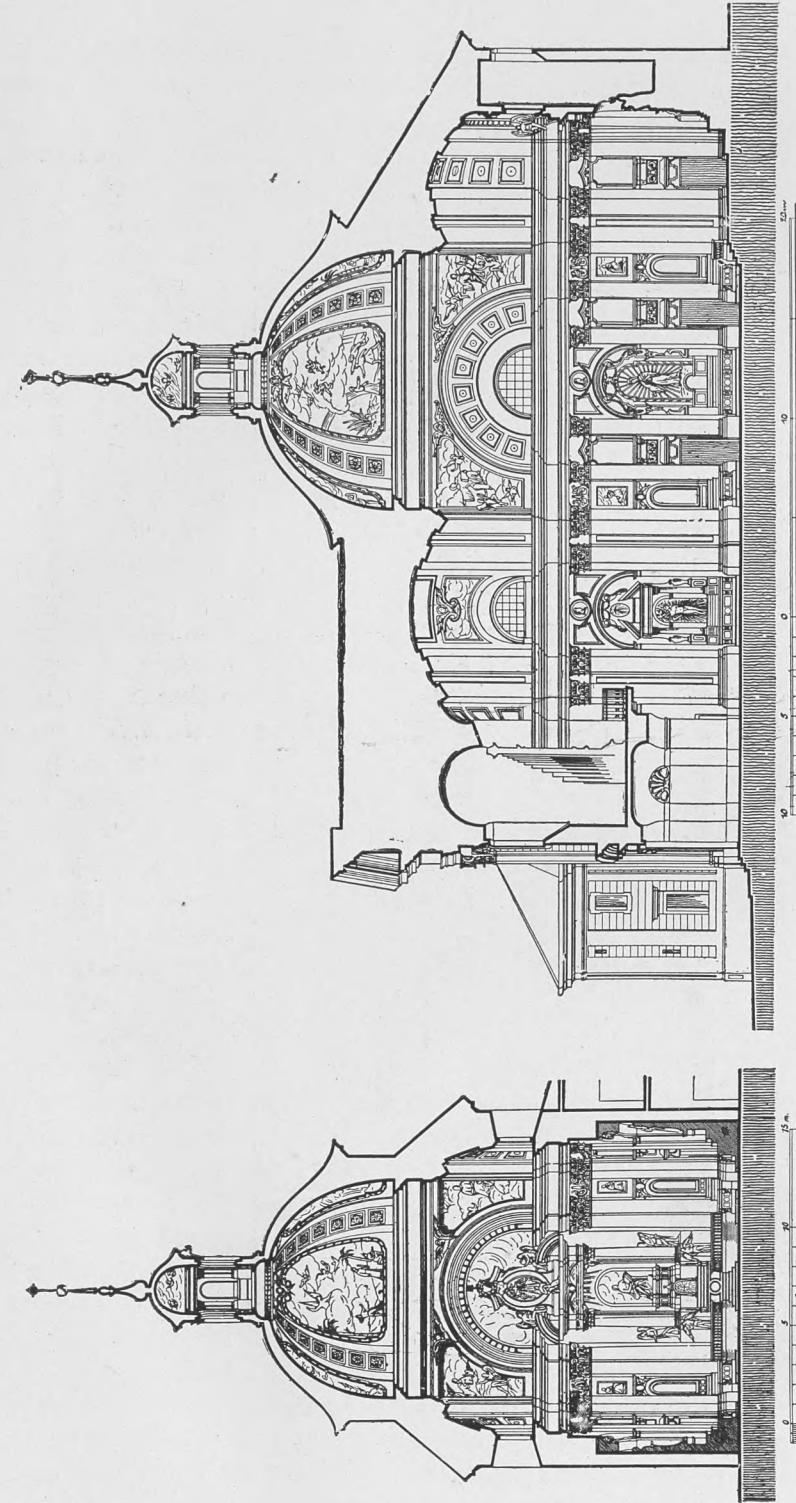
**172. Período barroco de Ventura Rodríguez.**—La iglesia parroquial de San Marcos, de Madrid, construida desde 13 de agosto de 1749 a 22 de septiembre de 1753, para conmemorar la batalla de Almansa (1707), nos presenta a Ventura Rodríguez como el artista barroco que supo conseguir, con un solar limitado e irregular, un efecto teatral grandioso. La planta de la iglesia se compone de una serie de cinco elipses, que se penetran dos a dos, dando lugar a una perspectiva a modo de decoración teatral (figs. 237 a 239). La primera semielipse forma un pequeño atrio, y encima está el coro para el órgano y los cantores; la quinta elipse corresponde al altar mayor, de modo que la iglesia propiamente dicha está constituida por las tres intermedias, con la correspondiente cúpula en la central. El contraste que forman el negro mármol del altar mayor con los claros colores del resto de la construcción, contribuye eficazmente a exagerar el efecto de alejamiento y aparente aumento de dimensiones, al dirigir la mirada a través de la iglesia hacia la quinta elipse, donde está colocada la estatua de San Marcos, que parece recibir la luz del Espíritu Santo por la claraboya que hay encima de él. Las formas y la composición son clásicas en su esencia; pero, sin embargo, se perciben dejos churriguerescos en los guarnecidos de las puertas y ventanas de las tribunas y en la libre composición de los capiteles compuestos. Los frescos de la cúpula y de las pechinas proceden de Luis Velázquez, y como están muy oscurecidos, no se puede juzgar de su primitivo efecto, de tal modo que en la actualidad las nubes y alas en relieve que salen de la superficie del cuadro hacen un efecto desagraciado, muy distinto, seguramente, de lo que el artista se propuso. La fachada está retrasada con relación a la alineación de los edificios contiguos y las pequeñas alas laterales se curvan hacia adelante, formando de este modo, y a pesar de la angostura de la calle, una plazuela que permite la contemplación de la fachada en todo su efecto. Los escultores que labraron las estatuas fueron: Juan Pascual de Mena, Felipe de Castro y Roberto Michel. Toda la construcción, la cúpula inclusive, está hecha de ladrillo. Para darse perfecta cuenta del desarrollo artístico de Ventura Rodríguez, es esencial recordar que él mismo, juzgando en las postrimerías de su vida esta grandiosa obra de su juventud, deploraba que no fuera entonces cuando se le presentase el problema de su construcción. «Ahora debía yo empezar a trabajar», dijo, y, sin embargo, constituye precisamente este edificio una de las creaciones más ingeniosas y más típicas de todo su arte, que demuestra era en sus comien-



237. SAN MARCOS, EN MADRID: PLANTA

(O. Schubert)





238. SAN MARCOS, EN MADRID: CORTES  
(O. Schubert)

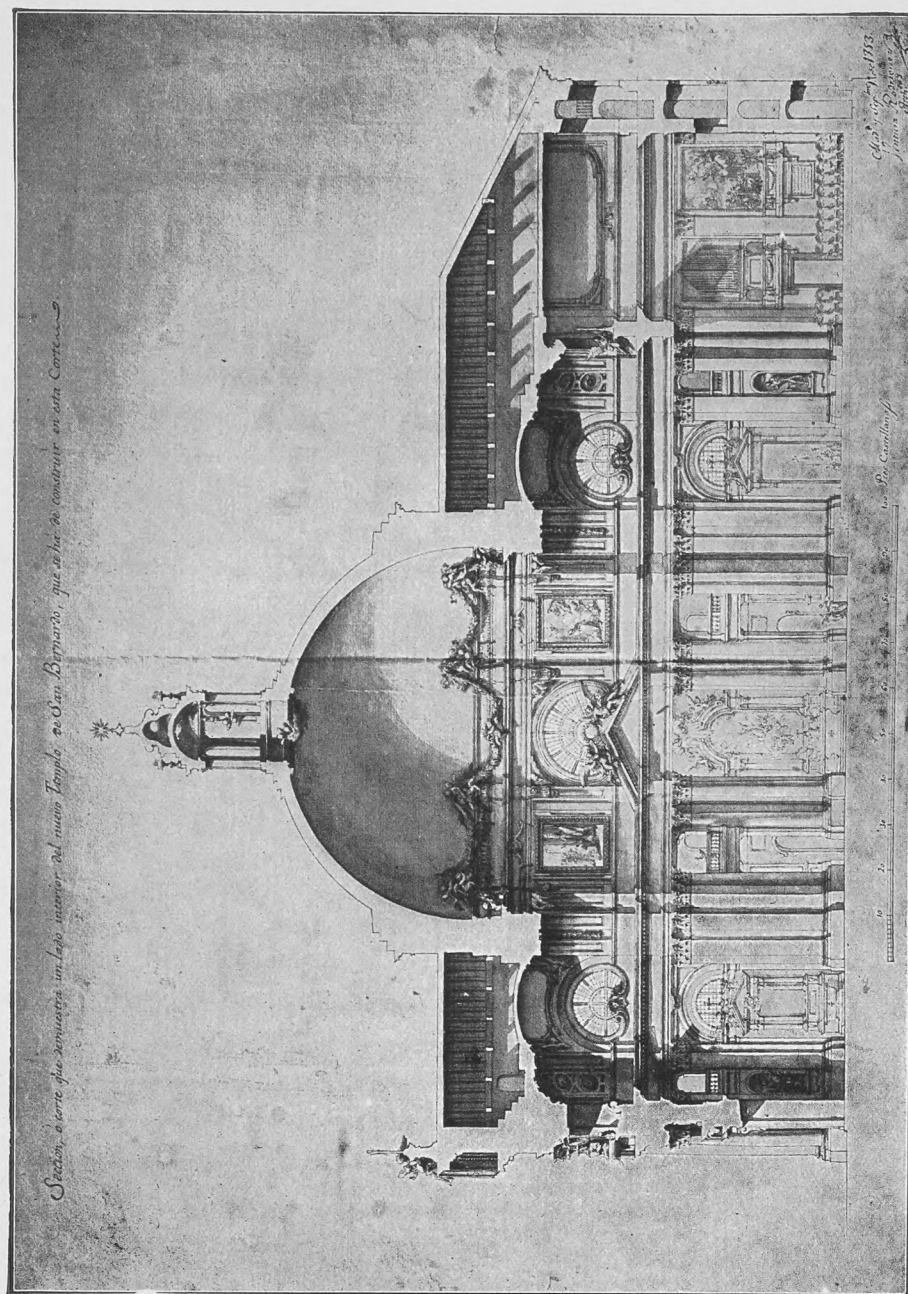
zos clasicista en la decoración principal, pero, con todo, un hijo del churriguerismo (despreciado más tarde profundamente por él mismo) en la concepción del conjunto y en muchas formas accesorias o de detalle. En esta iglesia, única que le fue dado ejecutar en Madrid, descansaron sus restos y los de su esposa, hasta su traslado al panteón nacional, en San Francisco el Grande.



239. SAN MARCOS, EN MADRID: INTERIOR

órgano, etc., detrás del altar mayor, por cuyo medio se consigue un efecto más armónico en todas las direcciones, no limitando el espacio por ninguna construcción interior. Las formas son en sí clásicas romano-corintias, y se mantienen libres de toda influencia churrigueresca, a pesar de su extraordinaria riqueza barroca, a excepción de unas nubes con cabecitas de ángel que cortan la cornisa y suben por encima de ella. El armónico ritmo del conjunto termina

El proyecto para el Monasterio de San Bernardo en Madrid, terminado en septiembre de 1753, y por desgracia no realizado, marca un perfeccionamiento en el desarrollo de la misma concepción arquitectónica, con un aumento de grandiosidad, puesto que aquí domina poderosamente toda la construcción la cúpula que cubre el espacio elíptico central, en el que se apoyan las semielipses que forman el brazo mayor o nave longitudinal (fig. 240). El pensamiento de la división de la iglesia en dos partes, para los fieles y para los clérigos, claramente realizado en Aranjuez por Giacomo Bonavia, lo adoptó aquí Rodríguez, y más tarde lo repitió frecuentemente, como ocurre en los Filipinos y en San Francisco, poniendo el coro con el



240. SAN BERNARDO, DE MADRID: CORTE

(Según el original de V. Rodríguez)



en la cúpula con la conocida forma ornamental de las guirnaldas sostenidas por ángeles o genios alados.

173. Período clasicista de Ventura Rodríguez.—En el mismo año de 1753 emprendió Rodríguez los trabajos de la Catedral de Zaragoza, que ya en 1750 le habían encargado los reyes. El Capítulo se había dirigido al monarca para suplicarle que les enviase un buen arquitecto (v. n.º 89) que proyectase una

magnífica capilla, sobre la columna donde en otro tiempo se apareció la Virgen al Apóstol Santiago y que debía ser el más alto santuario de la Catedral, y, para enmendar los defectos de templo. Ventura Rodríguez levantó planos exactos, proyectó después en Madrid la nueva obra, y al mismo tiempo determinó cómo se había de transformar la vieja decoración barroca del interior. El espacio interior lo organizó con las mismas formas eclécticas clasicistas que empleó en San Bernardo, y que también dominan en San Marcos. A los pilares están adosadas pilastras corintias, acanaladas sobre sus basamentos correspondientes, que sostienen un entablamento compuesto, según el modelo vignolesco. El espacio que quedaba entre las pilastras fue vaciado a modo de escocia para hacer des-

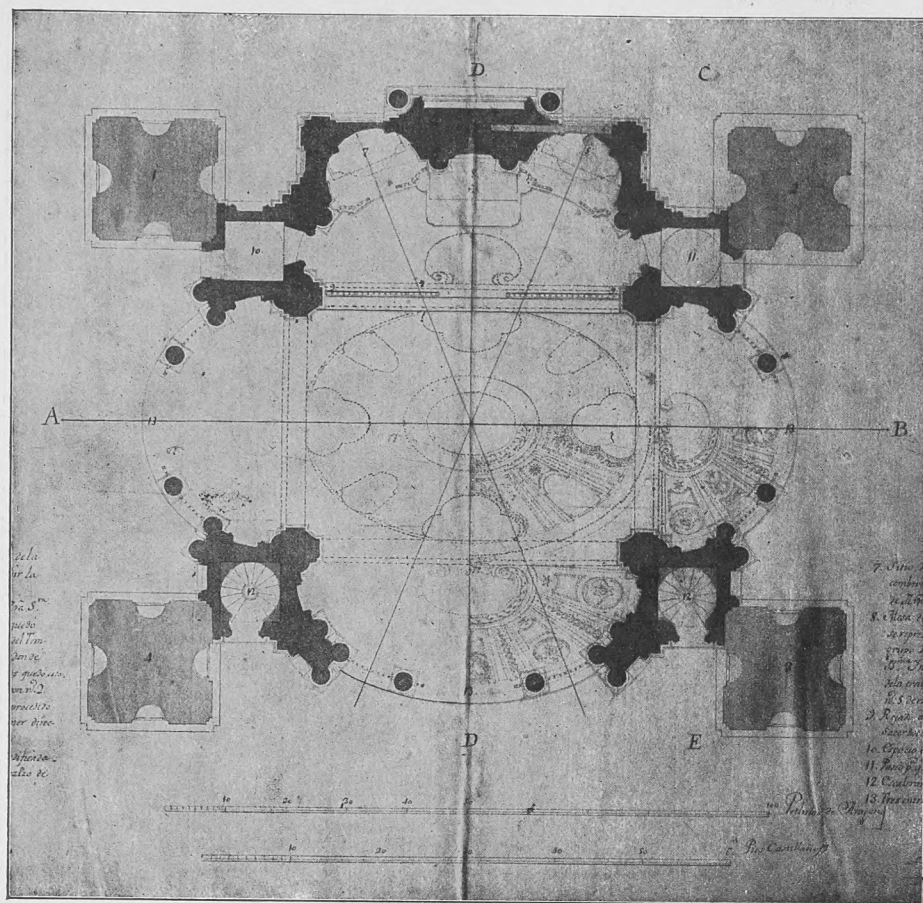


241. NUESTRA SEÑORA DEL PILAR, DE ZARAGOZA:  
NAVE LATERAL

(Lacoste)

aparecer, en lo posible, la riqueza barroca a favor de un efecto de mayor tranquilidad clásica; pero lo que no pudo conseguir el nuevo maestro, con su manera sobria y graciosa de adornar, fue devolver al interior el aspecto de grandiosidad destruido por las grandes construcciones que encierra (fig. 241). La capilla de la Virgen, colocada dentro de la nave central, es un rectángulo sobre el que se tiende una cúpula elíptica, y en cuyos cuatro lados se adaptan conchas de la misma forma, sostenidas por columnas corintias (fig. 242). Tres de estas conchas están abiertas, y la colocada al oeste contiene, en su interior, tres altares, estando adornada al exterior con una representación de la leyenda. Esta

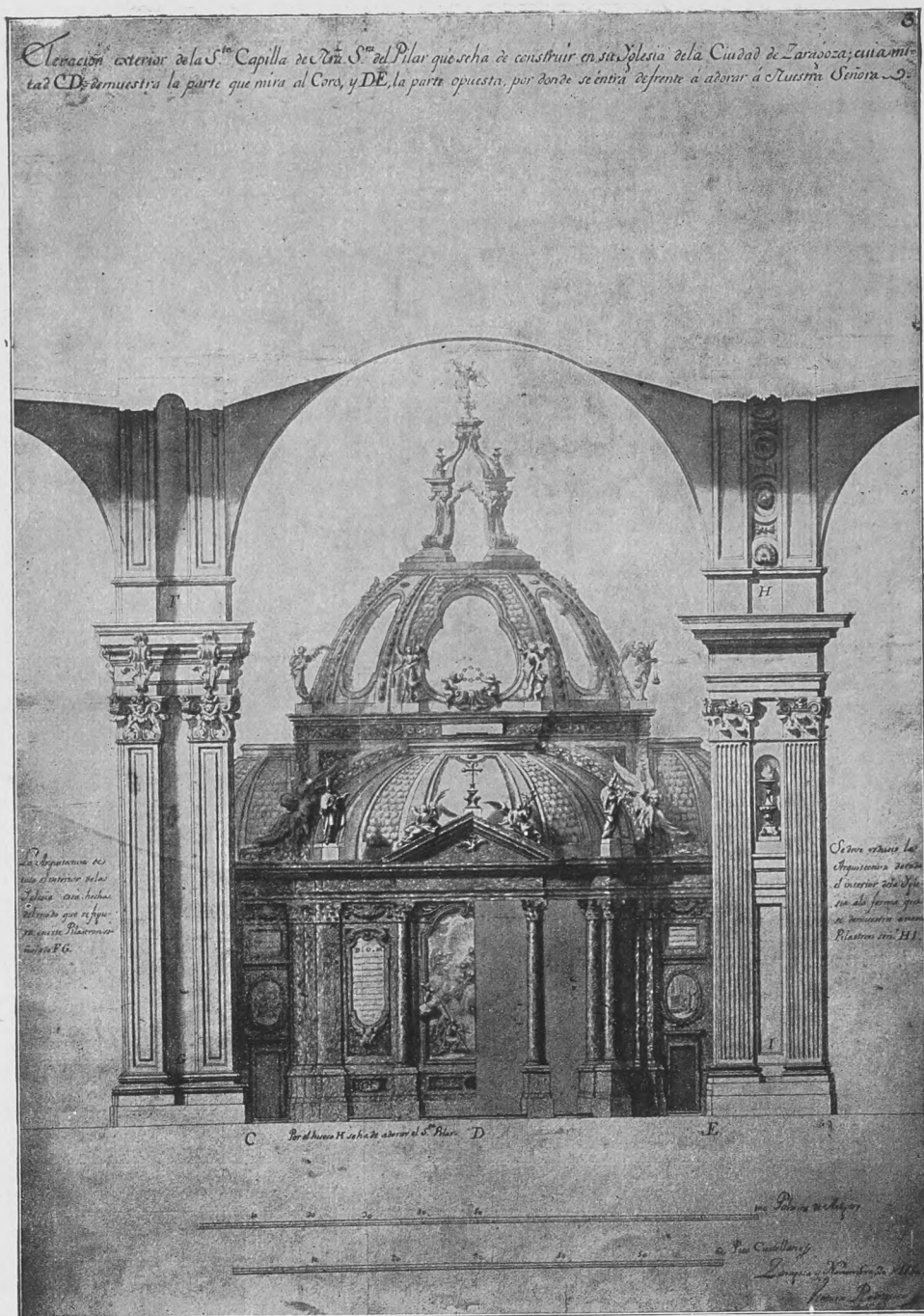
rica construcción barroca, clásica en sus perfiles, pero no en el detalle, muestra cómo fue impulsado de nuevo el clasicista Rodríguez a retroceder desde el clasicismo a la riqueza barroca, para crear dentro de esta suntuosa Catedral una construcción del mayor efecto para el *sancta sanctorum*, que estuviese en armonía con la excelsitud del santuario (fig. 243). La luz penetra en la iglesia por las



242. CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL PILAR EN LA CATEDRAL DE ZARAGOZA

(Según el original de V. Rodríguez)

ventanas de la gran cúpula, y, atravesando después las aberturas barrocas de la que cubre la capilla, penetra en el santuario, en cuya construcción se emplearon con profusión costosos materiales, mármoles, bronce, etc., tomando parte en la obra los primeros escultores y pintores del Reino. Los frescos fueron terminados por Velázquez (1793), pero la santa capilla se consagró ya en 1765. De Rodríguez procede también el altar de mármol de la capilla de San Lorenzo. Quería el artista adornar la fachada con pilastras corintias y columnas coronadas por un frontón, con elegantes torres a los costados; pero, sin embargo, este plan no llegó a ejecutarse.



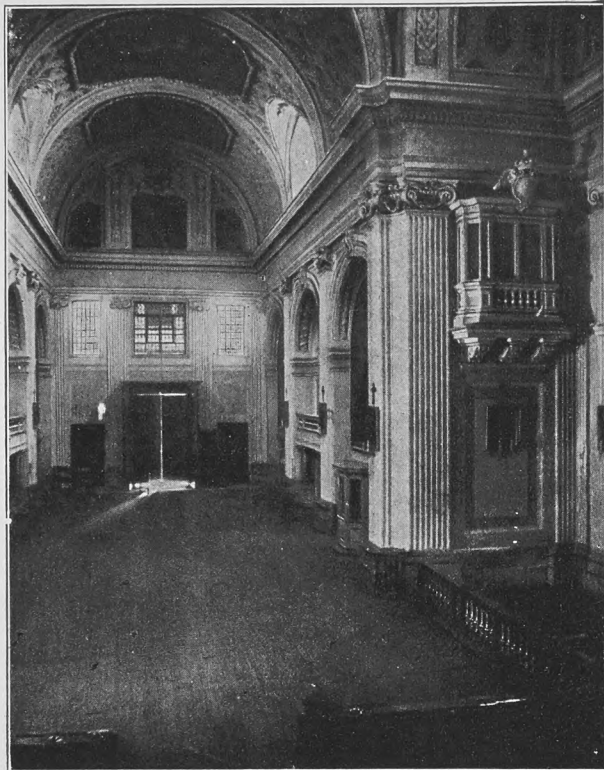
243. CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA CON LOS PILARES DE FRANCISCO HERRERA Y DE V. RODRÍGUEZ

(Según el original de V. Rodríguez)



En el interior de la iglesia de la Encarnación, de Madrid, construida por J. González de Mora (1611 a 1616), desarrolló Ventura Rodríguez toda la riqueza posible dentro del orden romanojónico (fig. 244). Este proyecto se ejecutó desde 20 de junio de 1755, y fue terminado en 1767. El conjunto recuerda los productos cerámicos de aquel tiempo de la fábrica de Wedgwood, por la riqueza de sus delicados perfiles, por la animación de los miembros arquitectónicos con esculturas, hojas, huevos, dientes, casetones, guirnaldas, genios, etc., así como por la armonía del colorido del conjunto, en que predominan el blanco y azul.

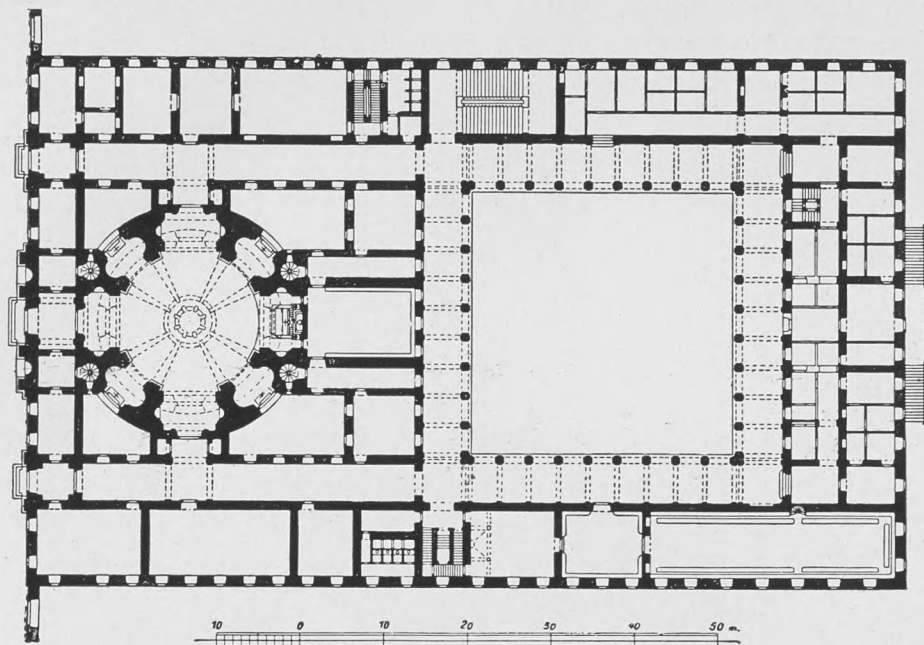
El mismo espíritu de clásica ornamentación que se extravió en un cúmulo de delicados miembros, se manifiesta en la capilla de los Arquitectos, en la iglesia de San Sebastián (Madrid), empezada en 1750 por Blas Beltrán Rodríguez, primo de Ventura Rodríguez, que nació en febrero de 1736, en Ciempozuelos, y murió el 27 de noviembre de 1794, en Madrid. Es una pequeña capilla de planta de cruz griega con alta cúpula en el crucero, cuya parte baja se ha conservado de color amarillento, y arriba blanco azulado, lo que no favorece en nada su aspecto general. En 5 de abril de 1786 fue nombrado Beltrán individuo de mérito de la Academia de San Fernando.



244. LA ENCARNACIÓN, DE MADRID: INTERIOR

**174. Período herreriano de Ventura Rodríguez.**—La violenta reacción que se operó contra el barroco y el intencionado apartamiento de todo lo que recordase este estilo ornamental, explican suficientemente el excesivo rigor clasicista que caracteriza las obras de V. Rodríguez en su segunda época, y del que empezó a librarse con su proyecto, terminado el 18 de octubre de 1760, para el convento de Misioneros Agustinos de las islas Filipinas, en Valladolid. Y del mismo modo que la decoración de la iglesia de la Encarnación, en Madrid, representa la reacción contra las formas barrocas, así también la iglesia de los Agustinos significa la protesta contra la profusión de las formas clásicas ornamentales. La tendencia hacia la grandeza, sencillez y claridad herrerianas, le hizo renunciar a todo

adorno, tanto en la planta como en el alzado, y le condujo a la realización de un plan enteramente simétrico (figs. 245 y 246). La disposición, ya conocida, que consiste en colocar el coro detrás del altar mayor, adoptada en San Antonio de Aranjuez y en San Vicente de Fora, en Lisboa, la perfeccionó Ventura Rodríguez, y fue más allá que sus antecesores, adosando al espacio central un coro bajo y otro alto para el órgano, uno encima de otro, y a la altura respectivamente del piso de la iglesia y de las tribunas (fig. 247). Con esta disposición se consigue que no perjudiquen al efecto de grandiosidad de la iglesia, y que, sin embargo, el canto del coro descienda desde lo alto del altar mayor o presbiterio,

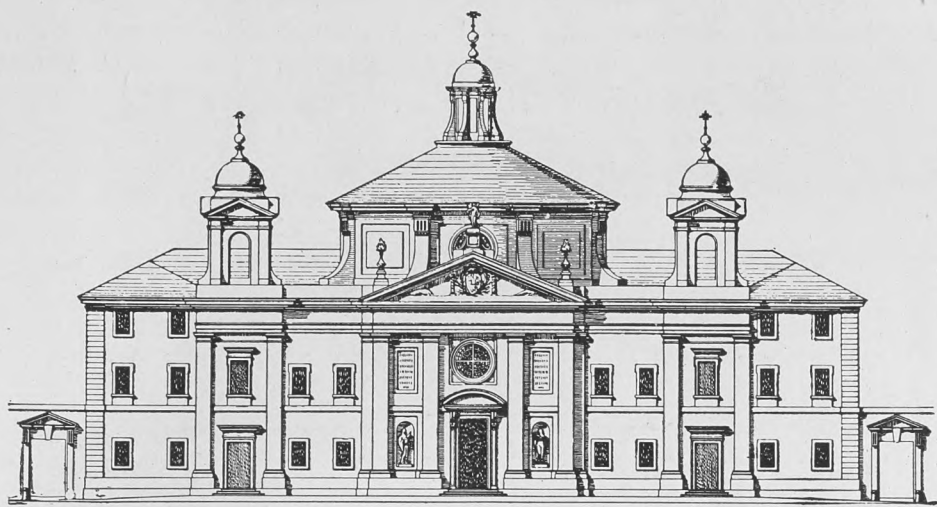


245. IGLESIA DEL CONVENTO DE AGUSTINOS, EN VALLADOLID

(Del plano original)

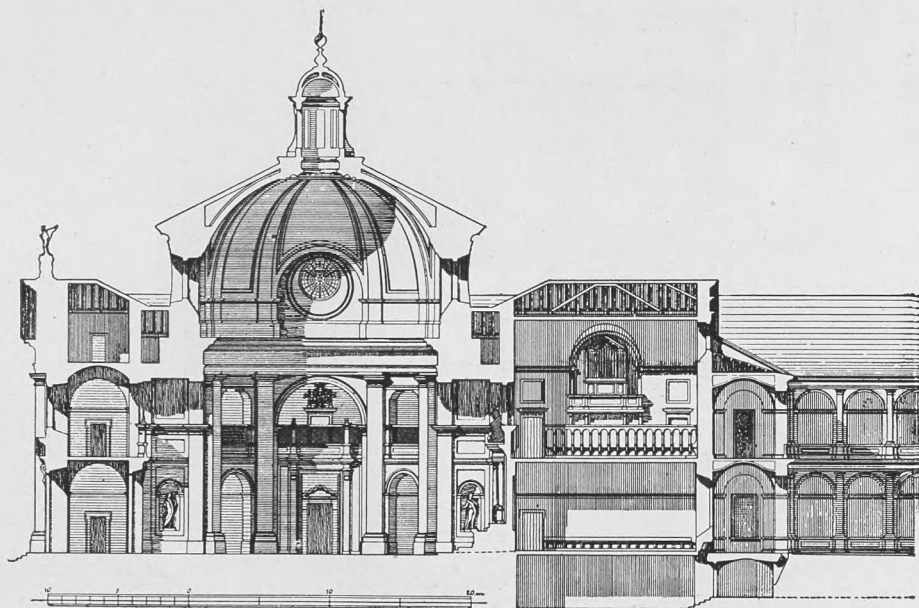
sobre los fieles que ocupan las naves. El mismo pensamiento que guió a Jorge Baehr en el proyecto de la capilla protestante, fue también determinante para la iglesia de los Misioneros católicos, a saber: la reunión de los fieles en un espacio central rodeado de tribunas, y en todo el perímetro, situados unos al lado de otros, los lugares del culto, el altar mayor, el coro y el púlpito, solamente que aquí las tribunas no son para los fieles, sino que se reservan para los individuos de la comunidad, elevados sobre ellos. La separación entre el coro superior e inferior responde al destino del convento aprobado por Felipe V, en 1742, para la formación de misioneros.

La misma situación del coro detrás del altar mayor la conservó también V. Rodríguez en el proyecto que presentó al concurso para la construcción de San Francisco el Grande en Madrid (1761) (fig. 248). Consta de un cuadrado central con alta cúpula, y, a él adosados, un tramo a la cabeza y dos a los pies,



246. IGLESIA DEL CONVENTO DE AGUSTINOS, EN VALLADOLID

(Del plano original)

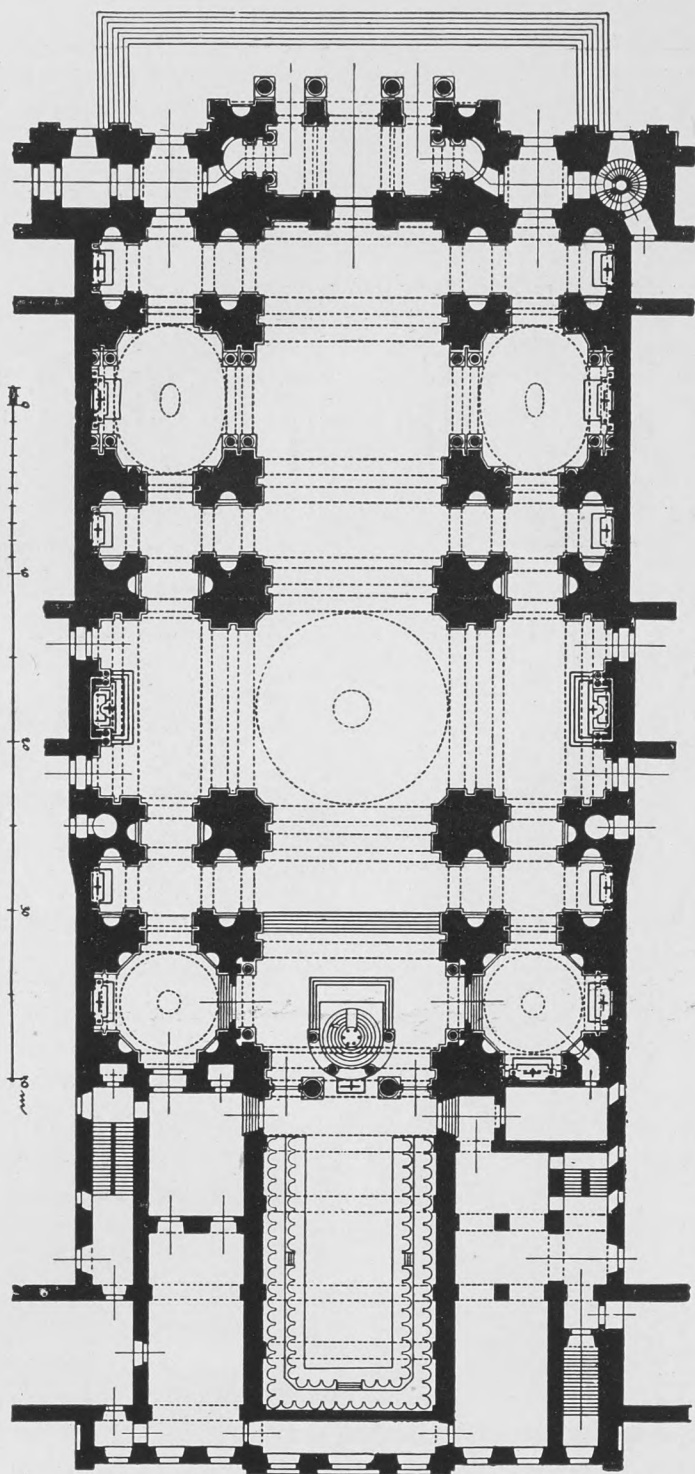


247. IGLESIA DEL CONVENTO DE AGUSTINOS, EN VALLADOLID

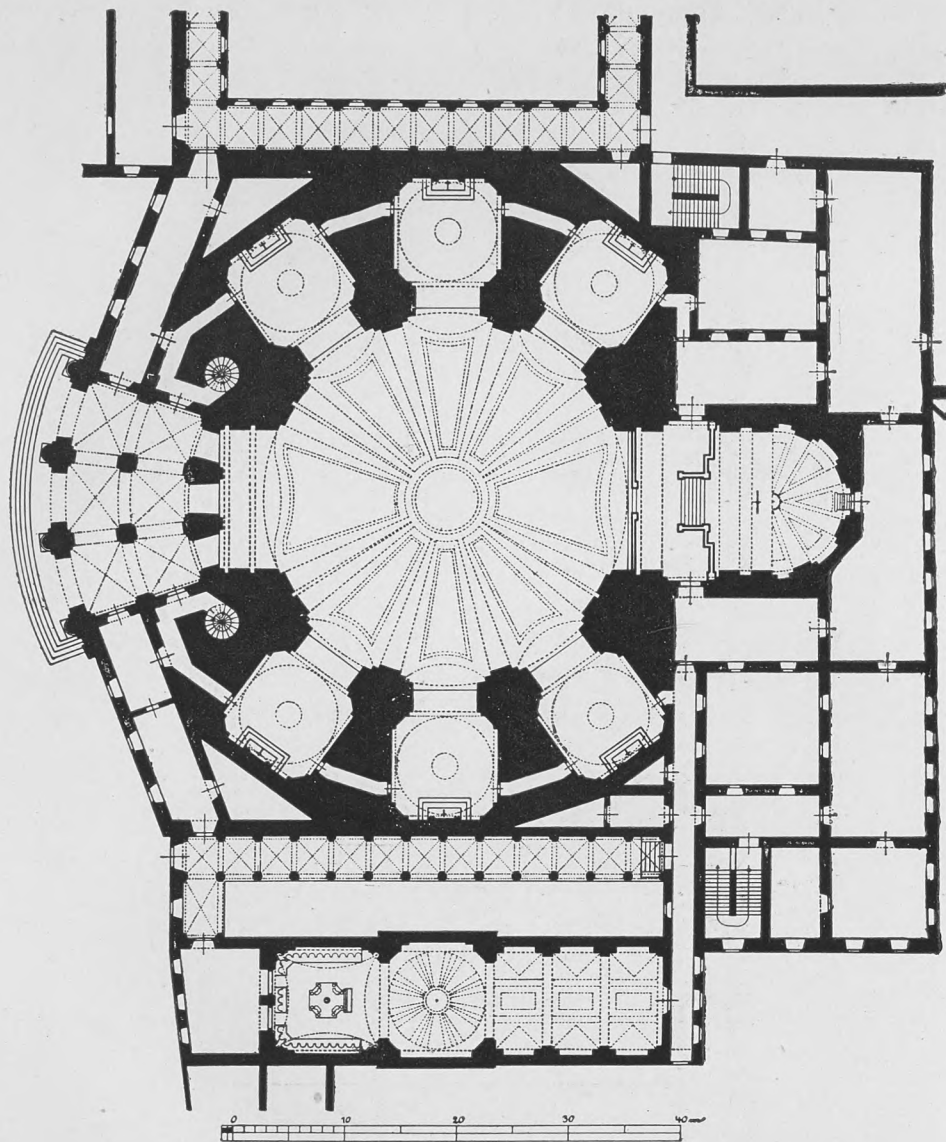
(Del plano original)



248. SAN FRANCISCO, DE MADRID: PLANTA



formando así una iglesia de tres naves, muy característica, cuyo encanto no se funda en la tranquila sucesión, sino en el cambio rítmico de motivos diferentes. A esta iglesia de gran nave central está adosado el coro profundo, con sacristías



249. SAN FRANCISCO, DE MADRID: PLANTA

(Según el proyecto que hay en el ministerio de Estado)

laterales y demás locales accesorios, detrás del altar mayor en forma de cimborrio, y separado solamente de aquél por dos robustas columnas. Las altas torres laterales rebasan en planta la anchura de la iglesia, precedida de un vestíbulo adornado al exterior por un gran frontón. El alzado de esta fachada, así

como la alta cúpula del crucero, nos recuerda claramente a San Pedro de Roma (fig. 250). Las cúpulas laterales no aparecen en el dibujo de la fachada, pero no puede deducirse de aquí, con seguridad, que fuesen muy bajas las que proyectó Ventura Rodríguez, puesto que en otras obras suyas (por ejemplo, en los planos para la Catedral de Zaragoza), sólo está dibujada la cúpula central a favor de



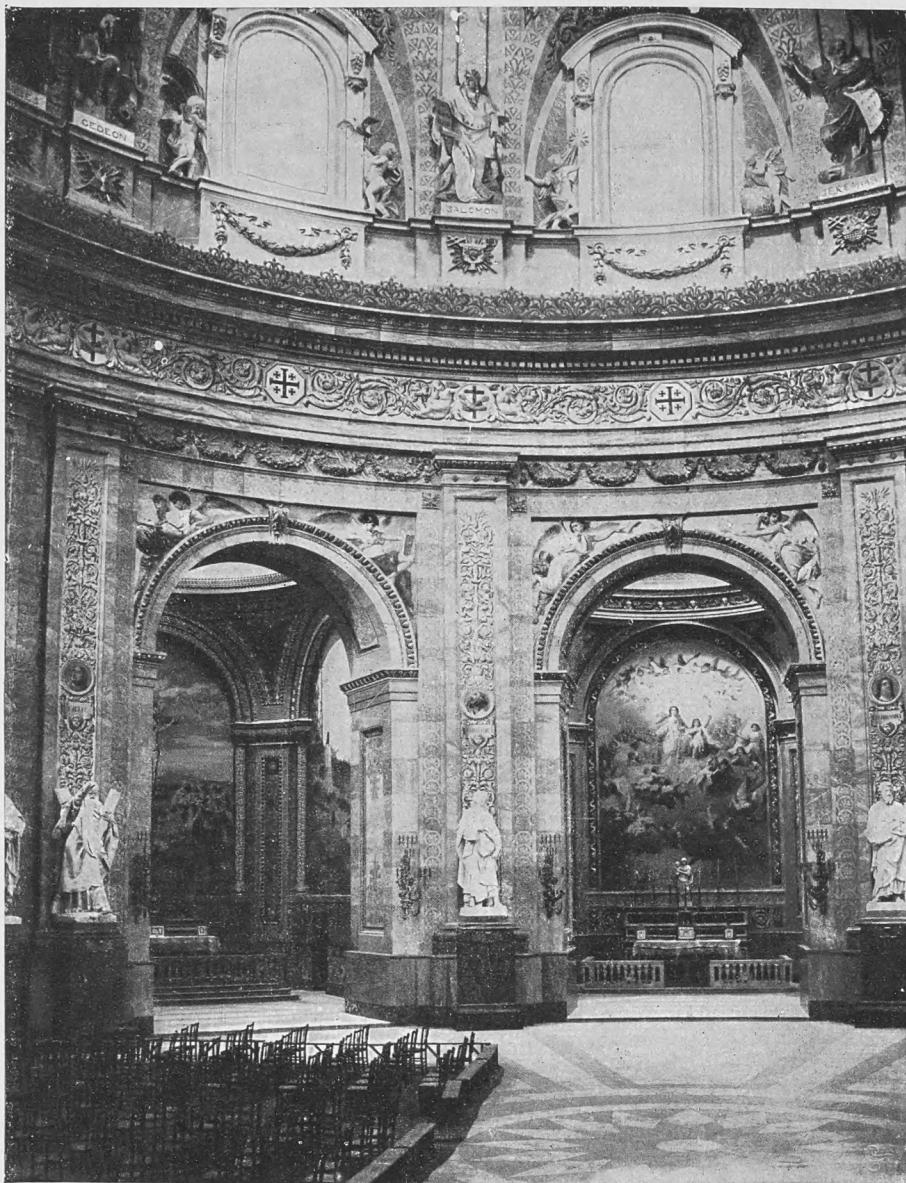
250. SAN FRANCISCO EL GRANDE

la claridad del dibujo. V. Rodríguez había planeado su obra en el eje de la Carrera de San Francisco, de modo que para la vista desde lejos se presentasen la fachada y la cúpula como en su proyección octogonal. Este proyecto no llegó a ejecutarse, y esto constituyó para V. Rodríguez el más amargo desengaño de su vida. La mayor parte de los artistas de aquel tiempo compartieron con su autor el convencimiento de que dicho proyecto representaba el punto culminante de la



obra de su vida; pero el proyecto fue desechado y obtuvo la preferencia el de Fray Francisco de las Cabezas (fig. 252).

José de las Cabezas había nacido en Enguera (Valencia), el 1709; desde



251. SAN FRANCISCO EL GRANDE: VISTA DEL INTERIOR

(Lacoste)

24 de enero de 1729 fue hermano lego, y después de su consagración tomó el nombre de Francisco; fue a Alcoy, para concluir el convento de Franciscanos; proyectó el altar mayor y construyó el convento de la Orden en Alcira. La primera

pedra de San Francisco el Grande se puso el 8 de noviembre de 1761, y Cabezas dirigió la obra hasta 1768, en que, por falta de dinero, se interrumpieron los trabajos, y entonces se fue a Valencia, donde murió el 14 de agosto de 1773. El hecho de que los amigos de las formas tradicionales consiguieran hacer fracasar la madura creación renacentista de V. Rodríguez demuestra cuán profundamente arraigado estaba todavía en la nación el sentimiento barroco, a pesar de todas las reglas vitruvianas. Los pueblos no progresan sino lenta y tardíamente; España, en 1764, no estaba todavía en disposición de comprender la obra de Rodríguez, y una década después aún parecía al mismo Ponz demasiado arbitraria una imitación tan libre de San Pedro, y veía la única posibilidad de una solución satisfactoria en una copia del Panteón de Roma. Cabezas ideó un gigantesco espacio cupular, que recibe la luz por la linterna y por las ventanas abiertas en lunetos circulares que penetran por encima del pequeño ático (fig. 251). Adosadas a este espacio central hay seis capillas (fig. 249) cuadrangulares que comunican entre sí, colocadas entre los robustos contrafuertes de la gran cúpula central, y que reciben la luz por las linternas de otras cúpulas más pequeñas. El gran vestíbulo, sobre el que está colocado el coro (con dos torres laterales para las campanas), correspondiéndose con la profunda capilla del altar mayor, situada enfrente, forman los extremos de una a modo de gran nave imaginaria que atraviesa la sala. El efecto de grandiosidad está condicionado por el desarrollo en altura, proporcionalmente pequeña, puesto que levantándose la cúpula (42,35 metros de alta) inmediatamente sobre el mezquino ático, sin el intermedio del tambor acostumbrado, y que las ventanas de la iglesia cortan a la cúpula formando lunetos circulares, resulta que la vista, por la escasa altura, no pierde la escala para apreciar la magnitud de las dimensiones del espacio interior. La pesada y tendida línea del contorno exterior de esta construcción, en armonía con la disposición interior y en unión de las formas macizas y aplastadas de las dos torres y de la linterna central, así como de las pequeñas pero vigorosas linternas de las capillas laterales, que sobresalen por entre los contrafuertes de las bóvedas, dan un aspecto al conjunto, que es característico del barroco vitruviano español (fig. 252). Muy difícil de precisar es hoy si la sobriedad de las formas clasicistas de esta obra es imputable a Cabezas, o bien si la culpa es de sus dos sucesores, que modificaron sus planos cuanto les fue posible, para mejorarlos según su concepción.

En 1770 siguió a Fray Francisco de las Cabezas Antonio Plo, que cerró la cúpula, y, desde 1773, hasta la conclusión de todo el convento, en 1784, vemos trabajando en esta obra a Francisco Sabatini. Hasta para la ejecución fue rechazado Ventura Rodríguez. El interior fue adornado, en su totalidad, con pilastras dóricas; las altas estatuas, con sus pedestales correspondientes, que están delante de las pilastras, así como el resto de la decoración, tan presuntuosa como falta de arte, procede del siglo XIX, cuando se decidió, el 6 de noviembre de 1837, destinar la iglesia para panteón nacional o enterramiento de los hijos preclaros de la Patria española. Antes celebraron en ella sus sesiones las Cortes durante el reinado de Bonaparte.

175. Las fachadas de V. Rodríguez en los edificios de la Edad Media.—La fachada norte de la Catedral de Santiago de Compostela, llamada la Azabachería, es una obra, sentida con delicadeza y armónicamente calculada, de la época



252. SAN FRANCISCO EL GRANDE: FACHADA PRINCIPAL

(Lacoste)

barroca del maestro. Esta obra, ejecutada por el gran arquitecto gallego Sarela en todo el piso inferior, que es del orden dórico (sin cuidarse del proyecto de V. Rodríguez que le habían entregado), en las formas del estilo de placas com-



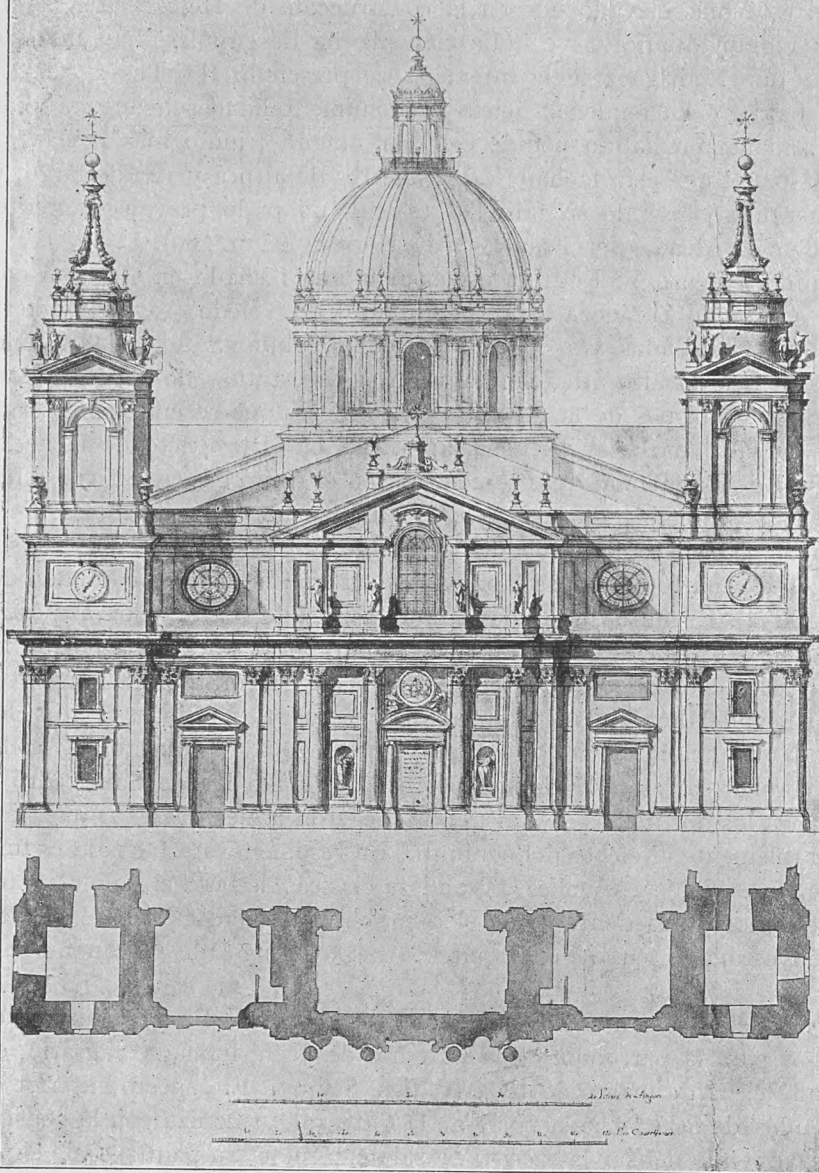
postelano llevado a su más completa perfección, tomó el peculiar y singularísimo carácter que hoy ostenta, conservando solamente en la disposición fundamental la concepción de V. Rodríguez. Por el contrario, el piso superior fue ejecutado fielmente según los planos enviados por este arquitecto; es del orden jónico, y sobre él se colocó un frontón curvo, sostenido por cariátides. La ejecución de esta parte estuvo a cargo de Domingo Antonio Lois de Monteagudo, enviado por su maestro para preservar la obra de transformaciones caprichosas (v. n.º 118). Así dispuso el destino que esta obra formase el puente entre las últimas consecuencias del vencido churriguerismo para pasar al victorioso barroco romano-vitruviano; desde las miguelangelescas creaciones a las paladianas; desde las intrépidas y libres formas imaginativas a las racionales y lógicas.

Una imitación de las formas tradicionales del estilo local de los edificios antiguos todavía existentes, no se halla por ninguna parte en las obras de V. Rodríguez, con una sola excepción, pues sabido es que en aquel tiempo no se prestaba ninguna atención hacia las creaciones de los antepasados, a pesar del eclecticismo reinante, en tanto que no estuviesen informadas por el ideal vitruviano de la época. Delante de la iglesia gótica, al exterior de San Sebastián, en Azpeitia, colocó V. Rodríguez, en 1767, un gran atrio o pórtico, compuesto de tres partes, adornado con medias columnas dóricas, frontón y ático, sosteniendo estatuas. Su elegante sencillez, su grandeza y tranquilidad, recuerdan las creaciones de Herrera. Ejecutó el proyecto Francisco Ibero, el constructor de la iglesia de Santa María, en San Sebastián (1767) (v. n.º 137).

En proyecto se quedaron los de V. Rodríguez para vestir también, exteriormente, con una nueva apariencia, la Catedral de Nuestra Señora del Pilar. Su primer proyecto de 1750 conservó, en su esencia, el organismo constructivo adoptado por Herrera, y se conformó con hacer resaltar, más particularmente, las partes esenciales, por medio de columnas, frontones y estatuas; en lo demás, organizó las superficies por medio de pilastras corintias con toda la riqueza de formas de la escuela romana, ya empleadas en el interior. (En la figura 94 están señalados de obscuro sus proyectos de reconstrucción.) Sólo las torres debieron experimentar una transformación más profunda de lo que planearon los anteriores maestros, en armonía con las nuevas circunstancias. Lo que Rodríguez pensara hacer con las diez cúpulas menores no es conocido. La graciosa línea del contorno de la cúpula principal propuso él sacrificarla a las formas vigorosas del Renacimiento, y este plan parece que mereció la regia aprobación, puesto que existieron vistas parciales del proyecto, firmadas en 6 de agosto de 1761. El conjunto nos ofrece una creación barroca muy ingeniosa, pero sin el manifiesto carácter típico nacional de las obras más antiguas.

En el segundo proyecto, el artista manejó los elementos históricos más libremente y sin miramientos, proponiendo añadir al frente que da a la ciudad un atrio o pórtico, imitación de la fachada de San Juan de Letrán, en Roma. La altura de cornisa (25,60 metros) debía corresponderse con el primer piso de las torres, y se tenía intención de elevar los muros exteriores hasta la misma altura, formando a modo de un alto telón o decoración teatral. Sobre la cornisa

*Elevación exterior de la S.<sup>ta</sup> Iglesia Catedral de N.<sup>ra</sup> S.<sup>ta</sup> del Pilar de la Ciudad de Zaragoza por la fachada de Levante en la forma que se ha de componer el templo y como se ha restado.*



253. NUESTRA SEÑORA DEL PILAR, DE ZARAGOZA!

principal dispuso un ático de cuatro metros de altura, en forma de alta balaustrada, que debía llevar estatuas sobre las pilastras compuestas que dividen los muros. La forma de las torres y de la cúpula central es la misma en ambos proyectos. Tampoco en este último están dibujadas las diez cúpulas pequeñas, y el tejado está más elevado que en la construcción de Herrera (fig. 253); mas como en ningún dibujo se ve indicación alguna de cúpulas, hay motivo para sospechar que Rodríguez tenía intención de prescindir de ellas a causa de su carácter barroco. La tendencia hacia la monumentalidad solemne, propia de la escuela romana, no habría podido celebrar ningún triunfo más brillante sobre el suelo español que esta fachada de 30 metros de altura y 129 de largo, y que, precisamente a causa de su falsedad teatral, no pudo prevalecer frente a la lógica solución ideada por Francisco de Herrera (v. n.º 89).

También pensó V. Rodríguez construir una fachada en el orden corintio, análoga a ésta de Zaragoza, para la Catedral de Toledo (1772). Un tetrastilo de columnas apareadas y a los lados medias columnas adosadas a pilastras, debían sostener un alto ático con frontón y las estatuas de los fundadores, de los mártires y obispos de la diócesis. Estas ideas, que se encuentran repetidas en toda su vida artística, vuelve a aplicarlas en el proyecto de fachada para la Catedral de Pamplona, que, comenzada en el estilo gótico, en 1023, fue concluída en 1783, realizando en ella una combinación muy ingeniosa, de efecto mucho más pintoresco, disponiendo delante de la iglesia, y entre dos altas torres, un pórtico de cuatro columnas, apareadas con frontón central coronado de estatuas (fig. 254). El muro de la iglesia, muy retrasado con relación al pórtico, sin más adorno que paneles rehundidos y el ojo de buey, se termina por un frontón liso y un ático coronado por una cruz con dos ángeles orantes en el centro, y dos a modo de candelabros en los extremos. Las cuatro estatuas de los Santos Honesto, Saturnino, Francisco Javier y Fermín, que, según el proyecto de Rodríguez, debían coronar la balaustrada del pórtico, así como las de San Pedro y San Pablo, para los dos nichos del mismo, no llegaron a ejecutarse, lo que perjudica considerablemente al efecto del conjunto. En resumen, esta fachada es una obra a la que, a pesar de su sencillez y grandeza clásicas, le falta el sello característico de un talento sobresaliente como el que acusan las creaciones de Herrera. La ejecución estuvo a cargo del arquitecto Santos Ángel de Ochandátegui.

**176. Edificios con cúpula, obra de V. Rodríguez.**—En 1764 hizo Rodríguez los planos para la parroquia de la Catedral de Jaén, llamada Sagrario, que fue terminada el 22 de marzo de 1801 (v. figs. 8 y 93). El aspecto exterior de esta iglesia, adosada a la fachada norte de la Catedral, armoniza con la construcción que forman en la del sur la sacristía y sala capitular. Su planta es de elipse, inscrita en un rectángulo, y está cubierta por una cúpula. El interior está organizado por columnas corintias apareadas, sobre basamentos. La entrada está en un extremo del eje principal, enfrente del altar mayor; a los extremos del eje menor hay dos altares, mientras que en los cuatro intercolumnios de los dos ejes intermedios, y sobre la entrada, se tienden arcos rebajados entre las colum-

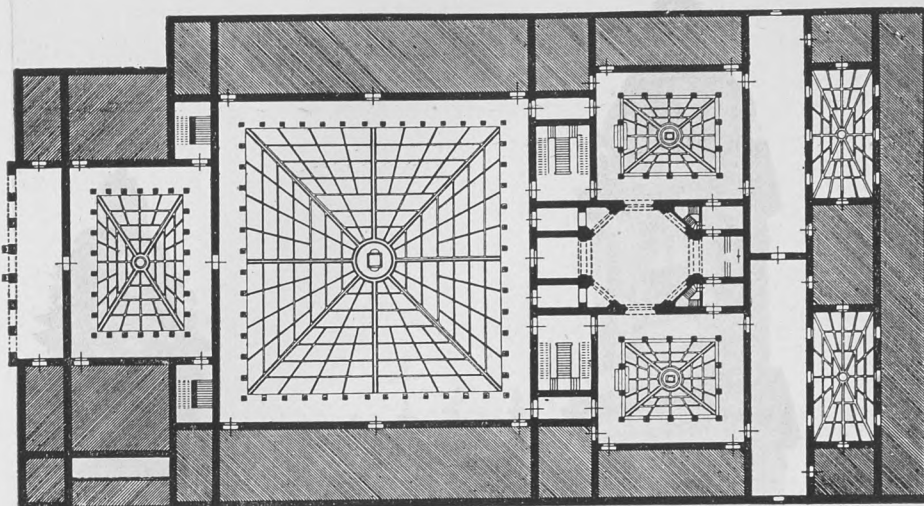




254. CATEDRAL DE PAMPLONA: FACHADA

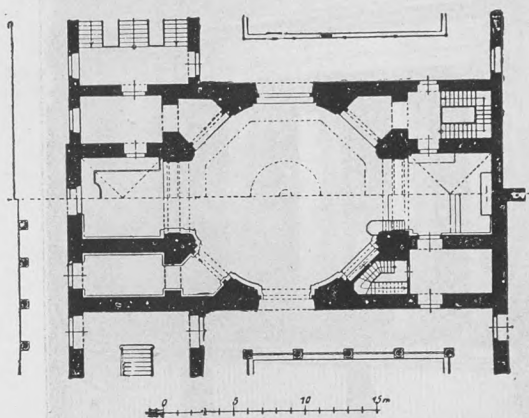
*(Lacoste)*

nas sobre que descansan las tribunas. Correspondiéndose con el atrio que precede a la iglesia, está la sacristía, detrás del altar mayor. El vestíbulo está formado por un espacio rectangular cubierto con una bóveda de cañón seguido, y sobre él está el coro, cubierto por una cúpula rebajada. La iglesia está iluminada por



255. HOSPITAL DE OVIEDO: PLANTA

(O. Schubert)



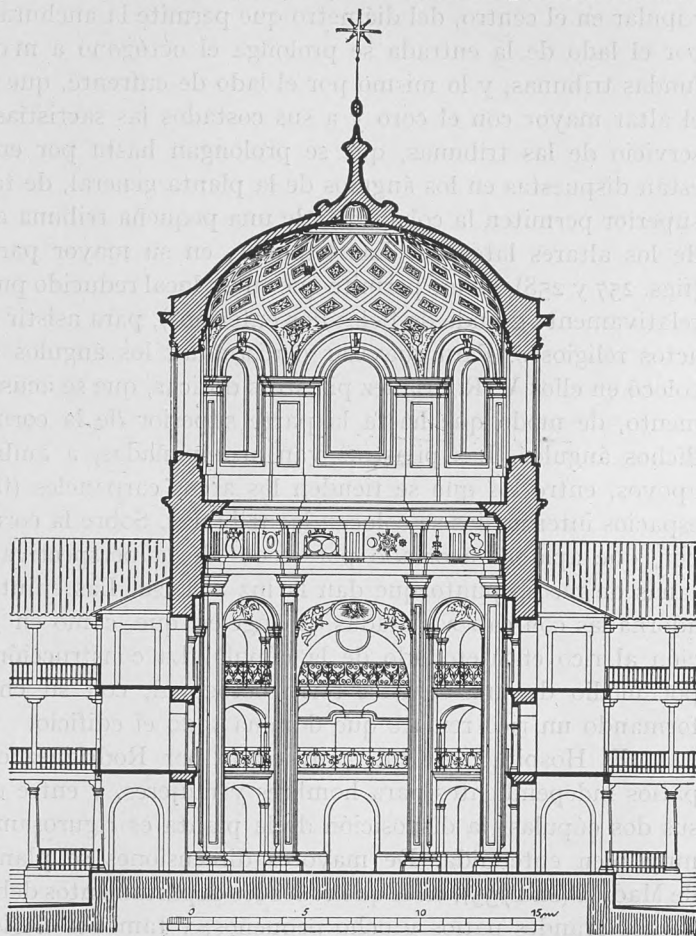
256. CAPILLA DEL HOSPITAL DE OVIEDO: PLANTA

(O. Schubert)

ventanas ovales abiertas en los lunetos, que penetran en el arranque o tambor rudimentario de la cúpula. Sobre basamentos que se corresponden con las columnas, hay ángeles que extienden sus alas sobre las archivoltas de los lunetos, formando así el tránsito al rico encasetonado de la cúpula, que al exterior está dispuesta por escalones y coronada por una vigorosa linterna. El tambor liso tiene ventanas ovales y pilares de refuerzo o contrafuertes en resalto, que se corresponden con el sistema interior de columnas y que terminan

por remates decorativos. El cuerpo inferior rectangular está organizado con pilas-tras y el ático con pedestales que sostienen estatuas. Robustas columnas corintias están antepuestas a la fachada, y entre ellas se halla la portada, con la ventana rectangular de la tribuna. Las columnas sostienen un ático coronado por tres estatuas, todo lo cual acentúa la entrada con sencillez y dignidad.

La forma fundamental de este edificio la perfeccionó el mismo artista en la capilla de Nuestra Señora de Covadonga del Hospital de Oviedo (15 de marzo de 1768) (fig. 255). El Hospital lo había terminado, en 1752, Pedro Menéndez, y de él procede la clara disposición de la planta. Desde el gran pórtico que mira a la ciudad se pasa, por una puerta, al primer patio rodeado de arcadas, en cuyo contorno se agrupan las alas donde están las viviendas para el personal de servicio y la Administración. Un muro separa éste del gran patio de enfermos, rodeado igualmente de arcadas. En el lado de frente a la entrada están dispuestas: en el centro, la capilla, y a los lados, dos escaleras principales de cinco tramos y los pasos para los dos patios posteriores, mientras que en los otros dos lados del patio grande están los departamentos para los enfermos de ambos sexos. La disposición de estas salas ha sufrido, en el transcurso del tiempo, transformaciones esenciales. Detrás de la iglesia y de los patios que hay a sus lados, están los dos grandes comedores, que abarcan toda la anchura del edificio, y junto a éstos las cocinas, almacenes, etc., que no llegaron a terminarse. La ejecución de la capilla, proyectada por Rodríguez, estuvo a cargo de Manuel Reguera González (en 1731) (1)



257. HOSPITAL DE OVIEDO: CORTE TRANSVERSAL

(O. Schubert)

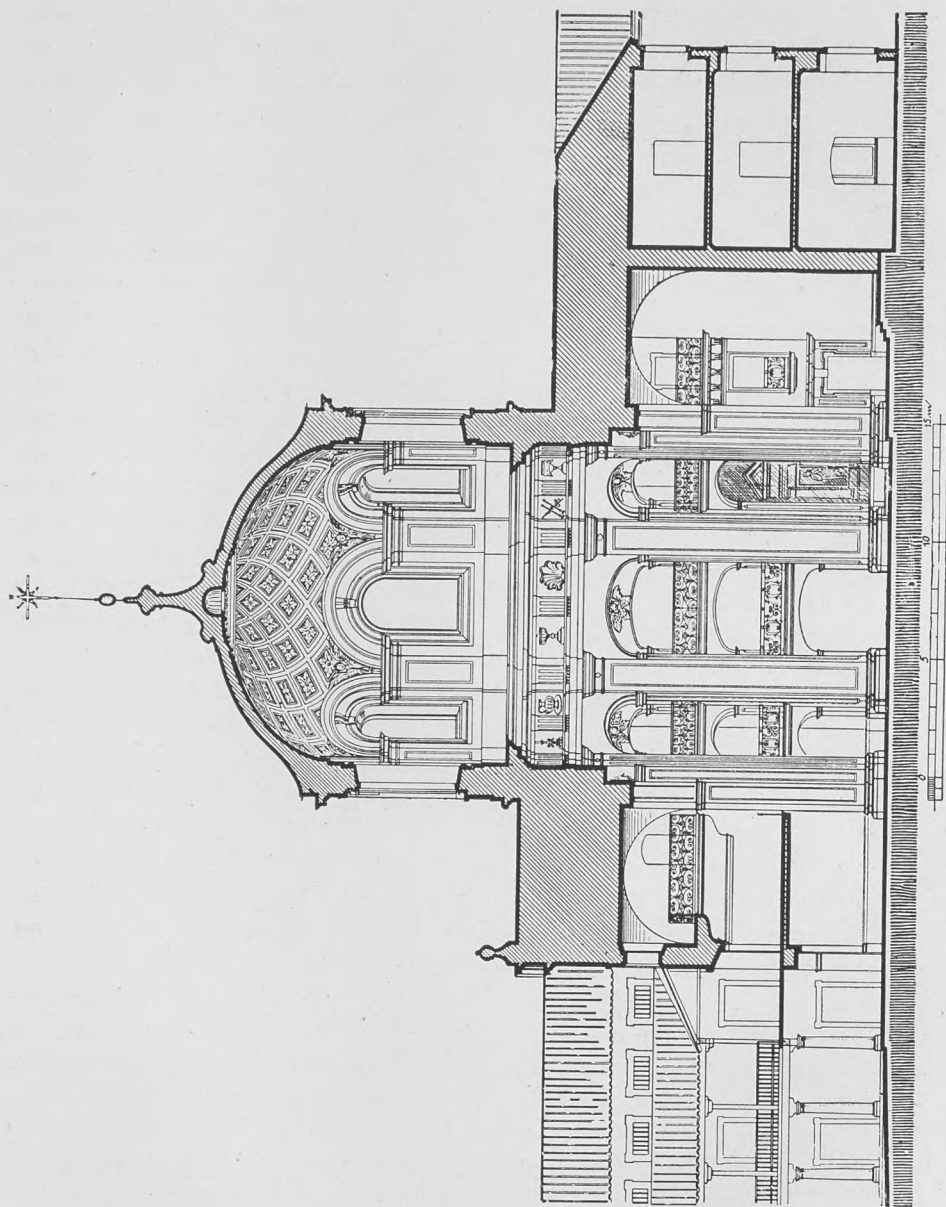
(1) N. del A.—M. Reguera González estudió con su padre, después con Pedro Menéndez, en Oviedo y en la Universidad de Matemáticas. De Oviedo fue a Madrid, en 1764, para estudiar construcción de caminos y ornamentación; verificó con buen resultado los exámenes de la Academia, y fue nombrado maestro mayor de Oviedo, donde construyó el Hospital, y en sustitución de Menéndez dirigió también las obras del puerto y del dique de Gijón, comenzó el Santuario de Covadonga (obra de Rodríguez), la Biblioteca de la Universidad, en Oviedo, el dique de Candás, muchas carreteras y otras obras de ingeniería en toda Asturias, etc. etc.



(nació en Candás, y murió, en 1789, en Oviedo), que probablemente proyectó la fachada con su pórtico, concluida en 1770. Su destino como iglesia de un hospital obligó al arquitecto a disponer, sobre una planta estrecha, rectangular, una iglesia con tribunas profundas y lo más numerosas posible, a la altura de las salas de enfermos, para que éstos puedan trasladarse a la iglesia directamente desde los pisos. Esto lo consiguió disponiendo un espacio octogonal cupular en el centro, del diámetro que permite la anchura de la iglesia (fig. 256); por el lado de la entrada se prolonga el octógono a manera de nave con profundas tribunas, y lo mismo por el lado de enfrente, que es donde está colocado el altar mayor con el coro y a sus costados las sacristías. Las escaleras para el servicio de las tribunas, que se prolongan hasta por encima de las sacristías, están dispuestas en los ángulos de la planta general, de tal modo, que en el piso superior permiten la colocación de una pequeña tribuna a cada lado, por encima de los altares laterales. Las tribunas, en su mayor parte, dan frente al altar (figs. 257 y 258), lo que permite que en un local reducido pueda reunirse un número relativamente grande de fieles (los enfermos), para asistir a los sermones y demás actos religiosos. Para suavizar o disimular los ángulos de la planta poligonal, colocó en ellos V. Rodríguez pilastras dóricas, que se acusan a través del entablamento, de modo que hasta la parte superior de la cornisa no están aparentes dichos ángulos. Las pilastras van acompañadas, a ambos lados, de perfilados apoyos, entre los que se tienden los arcos carpaneles (figs. 257 y 258). En los espacios intermedios se colocan las tribunas. Sobre la cornisa se alza el alto tambor, que aparece acortado por efecto de la perspectiva, con las grandes ventanas de medio punto que dan la luz al local. Las enjutas de estos arcos están adornadas con cabezas aladas de ángeles, que, como en Jaén, forman la transición al rico encasetonado de la cúpula. La construcción se acusa, al exterior, por medio de una sencilla torre octogonal, con su chapitel correspondiente, formando un rico remate que domina todo el edificio.

El Hospital de Olot, proyectado por Rodríguez en 1778, consta de dos patios independientes para hombres y mujeres, y entre ellos está la iglesia, con sus dos cúpulas; la disposición de la planta es rigurosamente académica y está muy bien entendida. De mayores dimensiones se planeó el Hospital general de Madrid (en 1755), en el que todos los departamentos debían agruparse alrededor de dos grandes patios y ocho pequeños, y también el Hospital de la Granja de los Cochinos, cerca de Santiago de Compostela (28 de septiembre de 1780), que debía encerrar nueve grandes patios y cuatro pequeños.

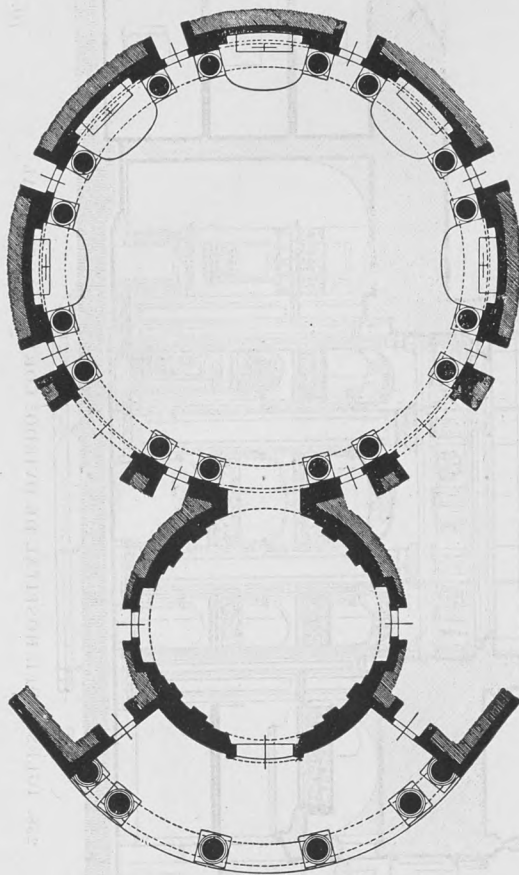
Cuando, en 1772, se hundió la iglesia cupular, construida por el francés Baltasar Drevetón o Geveton, en el Colegio de Jóvenes Pobres de Santa Victoria, en Córdoba, se acudió a V. Rodríguez, que levantó la cúpula actual, aprovechando lo que quedaba de la anterior, y el atrio (figs. 259 y 260). En un ángulo del Colegio, situado en el eje de una calle, se colocó la anteiglesia, cubierta por una baja cúpula, y el atrio coronado por un frontón, sirviendo ambos de ingreso a la verdadera iglesia, de planta circular. La composición interior es como sigue: ocho pares de columnas corintias sobre basamentos dejan, entre cada dos, vanos



(O. Schubert)

258. IGLESIA DEL HOSPITAL DE OVIEDO: CORTE TRANSVERSAL

para pasos con puertas que comunican con el exterior, y los espacios que quedan entre cada par de columnas forman grandes nichos que se aprovechan para colocar cinco altares, uno frente a la entrada principal, y dos a cada lado. Los tres intervalos restantes sirven: uno para la entrada principal que da a la anteglesia, y los dos laterales para dos tribunas provistas de celosías. Las columnas soportan, sobre la cornisa perfectamente circular, el tambor de la cúpula



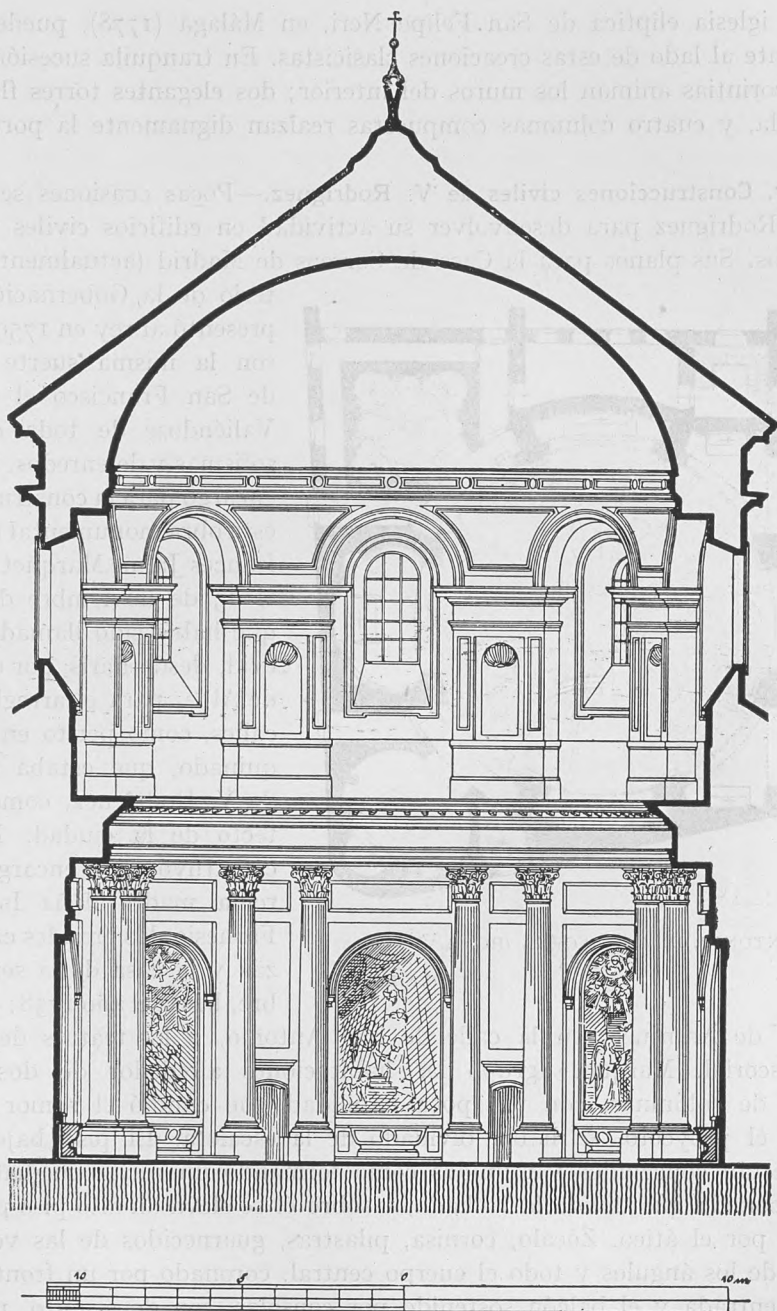
259. IGLESIA DEL COLEGIO DE JÓVENES POBRES  
DE SANTA VICTORIA, DE CÓRDOBA

(O. Schubert)

que avanza hasta emparejar con aquéllas. En las partes retrasadas se abren las grandes ventanas de medio punto, que dan a la iglesia una luz cenital, tranquila y uniforme. La continuación y perfeccionamiento del motivo del tambor empleado en Oviedo, tiene por objeto en esta iglesia reforzar la construcción. Toda la obra respira severidad académica, frialdad y sobriedad. Su finura clasicista y la delicadeza de su perfilado se ven superadas en la iglesia circular de San Antolín, de Cartagena, proyectada en 1770 (fig. 261). La planta adoptada muestra el esfuerzo del autor para conseguir la mayor espaciosidad posible con un solar reducido e irregular. Los espacios que quedan en los ángulos se utilizan para capillas. El interior está organizado por medio de pilastras compuestas, sobre altos basamentos, adosadas a los pilares que soportan la cornisa. Entre estos pilares, y en todo el contorno de la iglesia, corre una tribuna, que en la parte de frente al altar toma la forma de un balcón muy volado. Sobre la cornisa, que sirve al mismo tiempo de paso, se eleva un pequeño ático, y sobre él el tambor de la cúpula, que forma con ésta un todo único. Diez y seis esbeltas ventanas de medio punto, guarnecidas con una moldura en forma de escocia muy profunda, dividen el tambor, y entre ellas se elevan abultados nervios hasta la linterna. La cúpula misma se halla perforada por dos series de ventanas circulares que dan luz a la iglesia. El aspecto exterior acusa fielmente la disposición interior. Los delicados contornos de la linterna forman un contraste de gran efecto con la pesada y robusta cúpula (fig. 262).

que avanza hasta emparejar con aquéllas. En las partes retrasadas se abren las grandes ventanas de medio punto, que dan a la iglesia una luz cenital, tranquila y uniforme. La continuación y perfeccionamiento del motivo del tambor empleado en Oviedo, tiene por objeto en esta iglesia reforzar la construcción. Toda la obra respira severidad académica, frialdad y sobriedad. Su finura clasicista y la delicadeza de su perfilado se ven superadas en la iglesia circular de San Antolín, de Cartagena, proyectada en 1770 (fig. 261). La planta adoptada muestra el esfuerzo del autor para conseguir la mayor espaciosidad posible con un solar reducido e irregular. Los espacios que quedan en los ángulos se utilizan para capillas. El interior está organizado por medio de pilastras compuestas, sobre altos basamentos, adosadas a los pilares que soportan la cornisa. Entre estos pilares, y en todo el contorno de la iglesia, corre una tribuna, que en la parte de frente al altar toma la forma de un balcón muy volado. Sobre la cornisa, que sirve al mismo tiempo de paso, se eleva un pequeño ático, y sobre





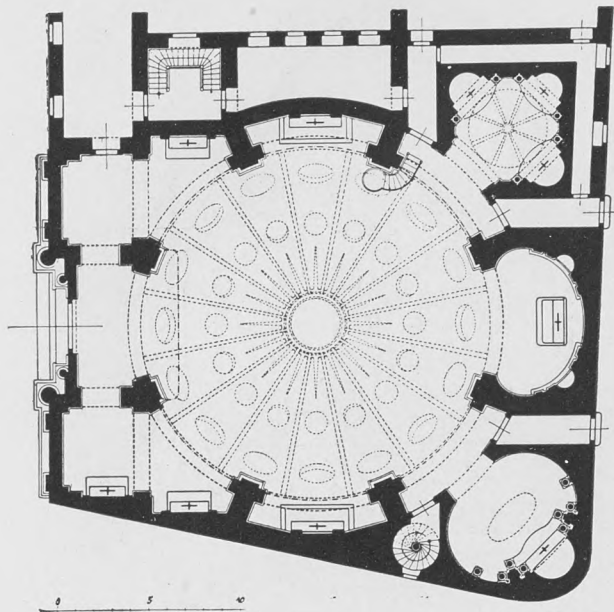
260. IGLESIA DEL COLEGIO DE JÓVENES POBRES DE SANTA VICTORIA,  
DE CÓRDOBA: CORTE TRANSVERSAL

(O. Schubert)

La iglesia elíptica de San Felipe Neri, en Málaga (1778), puede figurar dignamente al lado de estas creaciones clasicistas. En tranquila sucesión, 16 columnas corintias animan los muros del interior; dos elegantes torres flanquean la fachada, y cuatro columnas compuestas realzan dignamente la portada.

177. Construcciones civiles de V. Rodríguez.—Pocas ocasiones se presentaron a Rodríguez para desenvolver su actividad en edificios civiles públicos y privados. Sus planos para la Casa de Correos de Madrid (actualmente ministerio de la Gobernación), que

presentó al rey en 1759, corrieron la misma suerte que los de San Francisco el Grande. Valiéndose de toda clase de sofismas y de enredos, se dio el encargo para la construcción de esta obra monumental (1768) al francés Jaime Marquet (muerto el 23 de noviembre de 1782), que había sido llamado a Madrid, desde París, por el duque de Alba, para el arreglo de las calles, como perito en el adquinado, que estaba a cargo de V. Rodríguez, como arquitecto de la ciudad. Marquet construyó, por encargo de la reina madre doña Isabel de Farnesio, las grandes caballerizas y la casa de la servidumbre, hasta el año 1758; en 1767,



261. SAN ANTONIO, DE CARTAGENA (HOY LA CARIDAD): PLANTA

(O. Schubert)

el teatro de Aranjuez, en la calle de San Antonio, y los teatros del Pardo y del Escorial. Marquet agrupó las habitaciones alrededor de dos patios rodeados de columnas, con tan poca habilidad que cundió el rumor de que, al hacer el proyecto, se había olvidado de la escalera. El piso bajo y entresuelo están concebidos y reunidos como formando un zócalo mediante una imposta corrida que divide la fachada, y sobre él se eleva un alto piso principal coronado por el ático. Zócalo, cornisa, pilastras, guarnecidos de las ventanas, salientes de los ángulos y todo el cuerpo central, coronado por un frontón, con la triple entrada y el balcón sostenido por consolas, son de granito, mientras que los entrepaños son de ladrillo coloreado de amarillo. Todos los vanos del piso principal tienen pequeños voladizos formando a modo de balcones, y por encima de los situados en el saliente central y en los laterales, cuelgan relieves en forma de guirnalda. En 1847 se colocó, sobre la parte central, la torre para el reloj, procedente de la derruida iglesia del Buen Suceso. La analogía con los

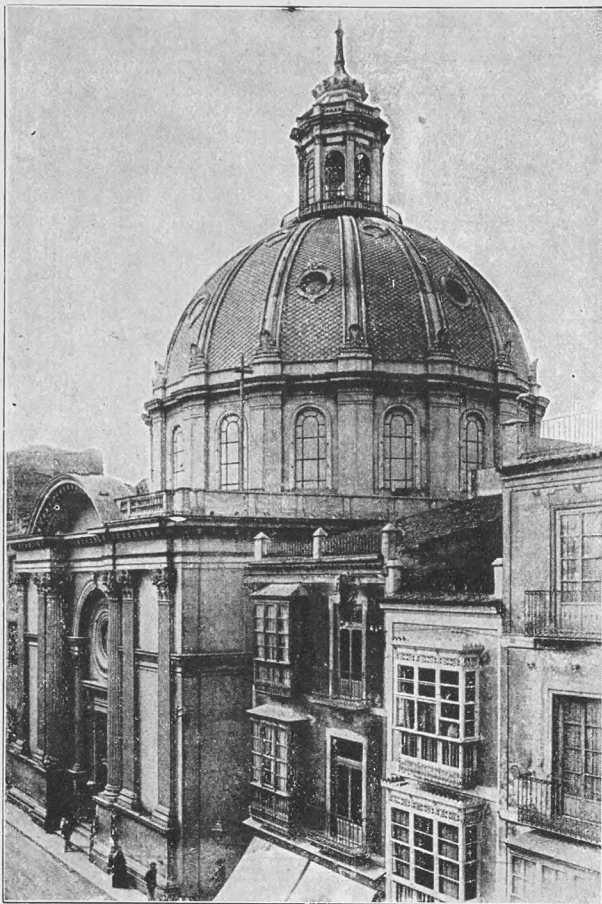
modelos franceses e ingleses, fue lo que dio el triunfo a esta fría construcción sobre la obra clasicista puramente vitruviana de Rodríguez.

Cuando, en 1770 a 1773, se encargó este artista de la construcción del palacio de los duques de Liria (Madrid), estaba ya concluido el alto zócalo almohadillado. Los pisos que puso encima V. Rodríguez los organizó con dóricas pilastras y columnas, que, pasando a través del piso principal y del superior, sostienen, por encima de la cornisa, el piso último, a modo de ático, y acentuó la parte central por una sobreconstrucción con el escudo de armas adornado, según el modelo de Juvara en la fachada del jardín de San Ildefonso. Grandes terrazas dobles forman, en el frente del jardín, el paso a la naturaleza. A su muerte concluyó la obra su sobrino Blas Beltrán Rodríguez.

Más típico y no menos severamente clasicista es el palacio de Altamira, en otro tiempo del marqués de Astorga, y que, según se dice, no se acabó, desgraciadamente, por envidias de la Corte. La pequeña parte ejecutada muestra una sencilla construcción. La planta baja, con sus ventanas rectangulares enrejadas, está terminada por una cornisa

o imposta muy volada, que sirve al mismo tiempo de sostén a un balcón en los huecos del piso principal, con sus salientes y quebrados guardapolvos de forma curva, sostenidos por consolas. Las ventanas del piso superior tienen un guarnecido completamente liso y están provistas de guardapolvos rectangulares.

Las Casas Consistoriales de Burgos, proyectadas el año 1783, muestran una sencillez todavía más sobria, rayana en sequedad de expresión. En las guarniciones de las portadas, metidas entre las columnas y adornadas con el escudo de armas, empleó Rodríguez el motivo de la portada del Sagrario de



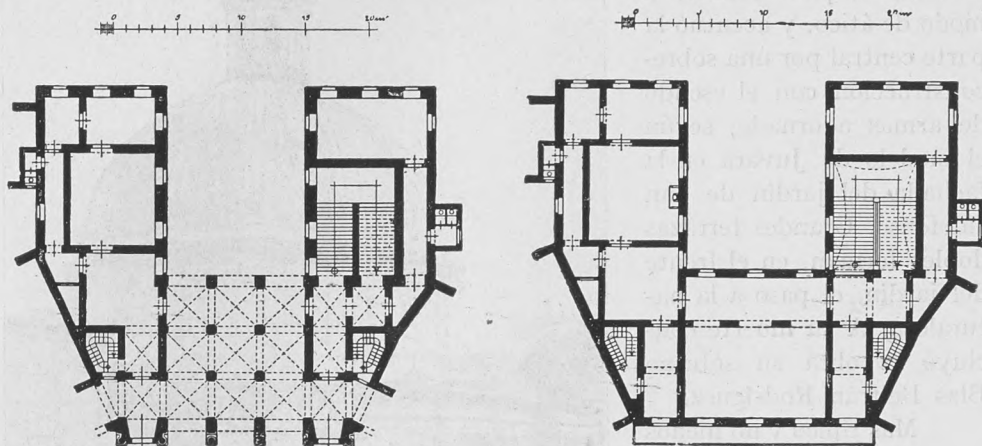
262. SAN ANTONIO, DE CARTAGENA (HOY LA CARIDAD):  
VISTA GENERAL



Jaén. En la distribución de la planta venció las dificultades que presentaba un solar irregular, atravesado por un ancho paso (fig. 263).

Más sencillo todavía es el edificio de las Casas Consistoriales en la Coruña, cuya planta consta de un ancho corredor, iluminado en su eje, y a ambos lados se agrupan los diferentes departamentos para oficinas y la escalera principal. Los guarnecidos de las ventanas y puertas, el bajo zócalo, la cornisa, los balcones y las pilastras que dividen la superficie, son de sillería; lo demás, enlucido de blanco.

De su magnífica columnata para el Prado, sólo llegó a ejecutarse la fuente de Cibeles (1775).



263. CASAS CONSISTORIALES DE BURGOS: PLANTAS DEL PISO BAJO Y DEL PRINCIPAL  
(O. Schubert)

**178. Importancia de V. Rodríguez para el arte español.**—La admiración que la nación entera rindió a V. Rodríguez, aun durante su vida, no ha tenido igual en la historia del arte español, y la causa de haber despertado en tan alto grado el entusiasmo de sus contemporáneos consistió en haberse adelantado un poco a su tiempo, con lo que se creyó que aquél había alcanzado la cumbre del Arte. Su importancia para el arte español consiste en que, imbuído, al principio, de lespíritu del churriguerismo, que iba hacia su ocaso, pasó por encima de sus maestros venidos del extranjero, para llegar hasta Herrera, y de ese modo vino a ser para sus compatriotas el perfeccionador del ideal artístico nacional, frente a aquellas otras tendencias. El avance del barroco hacia la severidad clásica herreriana representa el triunfo de la inteligencia y de la erudición sobre la fantasía, lo que, a falta de una personalidad artística, debía conducir, necesariamente, a una grandeza y una severidad rayanas en la sequedad.

**179. Influencia italiana.**—La educación de la juventud según los principios de Vitruvio en las Academias extendidas por toda la nación, la influencia de la estética que acababa de nacer, y la policía que en materia de arte ejercía la Academia de San Fernando, hicieron desaparecer rápidamente las reminis-

cencias churriguerescas, que fueron sustituidas por las italianas y francesas (un nuevo mundo de formas), hasta que la escuela de Ventura Rodríguez devolvió su carácter nacional a las creaciones arquitectónicas. La influencia italiana en Cataluña fue muy grande en todo tiempo, a consecuencia del activo comercio que siempre existió entre los dos pueblos.

En las formas barroco-romanas de la escuela de Fontana proyectó el ingeniero militar Pedro Cermeno (1), desde 1753 a 1755, la encantadora fachada de dos cuerpos de la iglesia

de San Miguel del Puerto, en Barcelona (fig. 264). El proyecto fue ejecutado por Damián Rivas. La severa composición de esta fachada, que ostenta un muro liso, y sobre altos basamentos medias columnas apareadas; las bien calculadas proporciones y el rico adorno plástico, aunque parcamente distribuido, de la portada, así como el nicho del ático, integran la hermosura de esta obra, que acusa perfectamente, en todas sus partes, la disposición basilical del interior. El atrio o vestíbulo está dentro de la iglesia, y sobre él está el coro de los cantores. Los tramos segundo y cuatro de la nave están cubiertos por una media cúpula y en todo el perímetro interior de los muros están dispuestos los altares. Los dos de las naves laterales terminan junto al altar mayor, formando dos capillitas, que están unidas entre sí por medio de un paso por detrás del altar. La planta de los pilares consta de un cuadrado con medias columnas toscanas, adosadas a sus cuatro caras. Esta iglesia encierra la tumba de su fundador marqués de la Mina, capitán general de Cataluña, que encargó además a Cermeno la urbanización del barrio de la Barceloneta, en com-

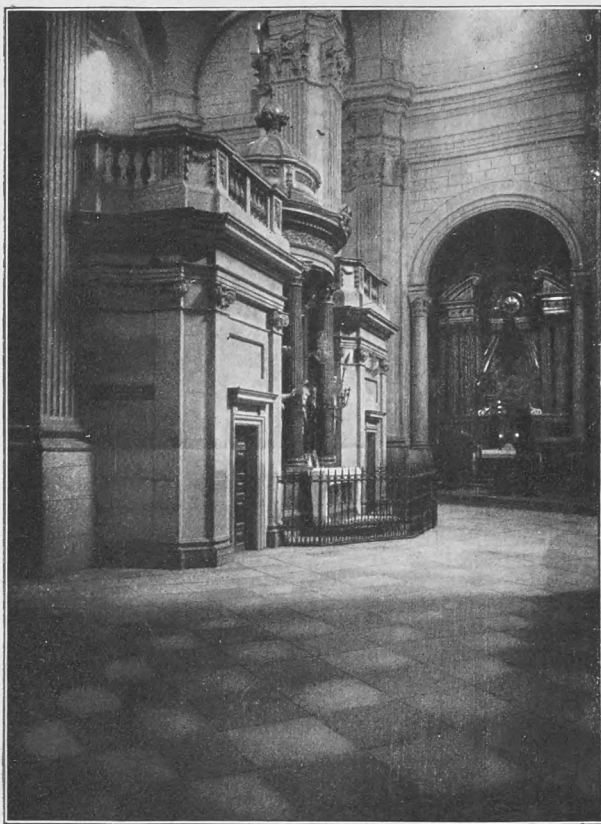


264. SAN MIGUEL DEL PUERTO: BARCELONA

muñía. La planta de los pilares consta de un cuadrado con medias columnas toscanas, adosadas a sus cuatro caras. Esta iglesia encierra la tumba de su fundador marqués de la Mina, capitán general de Cataluña, que encargó además a Cermeno la urbanización del barrio de la Barceloneta, en com-

(1) N. del A.—Brigadier y director general de Ingenieros; el 7 de agosto de 1768 académico honorario de la de San Fernando; desde el 4 de julio de 1770 consiliario de la misma; murió el 23 de mayo de 1792, siendo teniente general y comandante general de Galicia.

pensación a las 1.200 casas derruidas con motivo del establecimiento de la Ciudadela (1555). Las calles se cortan todas a ángulo recto, de modo que la disposición resultante es bastante pobre de arte. La obra más importante de Cermeño es la Catedral de Lérida, ejecutada por Sabatini (1761 a 1781). Es una iglesia de tres naves de igual altura (Hallenkirche), con capillas laterales, coro semicircular, gran atrio dividido en tres partes, acompañado de dos bajas torres y alto frontón triangular coronando el muro de la iglesia, situado más



265. CATEDRAL DE LÉRIDA: TRASCORO

atrás. Los muros y pilares están decorados con pilas-tras corintias, y los altares laterales separados de la sala por columnas, que soportan elípticas archivoltas. En su conjunto, es una obra académica en que la imaginación del artista voló por las regiones de la libertad, pero solamente en la obra del trascoro, situado entre los dos ingresos, con su templete sostenido por columnas (fig. 265).

El influjo de la escuela italiana lo muestran también las dos iglesias parroquiales de La Granja (Segovia). La iglesia de Santa María del Rosario, consagrada en 10 de septiembre de 1752, es una gran sala rectangular, cuyos muros llevan adosadas pilastras toscanas apareadas, que resaltan en la cornisa y en el ático, y entre

ellas se abren tres vanos de medio punto a cada lado, que dan paso a las capillas laterales (fig. 266). En los otros lados del rectángulo están el atrio rectangular por debajo del coro y enfrente la capilla del altar mayor, de planta semi-octogonal. Una bóveda rebajada cubre esta iglesia.

La iglesia de Nuestra Señora de los Dolores, comenzada en 15 de mayo de 1743, presenta al exterior un aspecto muy sencillo, sin adornos de ninguna clase, en antítesis con su interior, que es enteramente barroco (fig. 267). Una bóveda de cañón cubre la gran nave de la iglesia, en cuyos lados mayores se abren dos grandes nichos de altar, con arcos rebajados que cortan el arquitrabe; adosados a los lados menores están el atrio y enfrente la capilla mayor, de planta

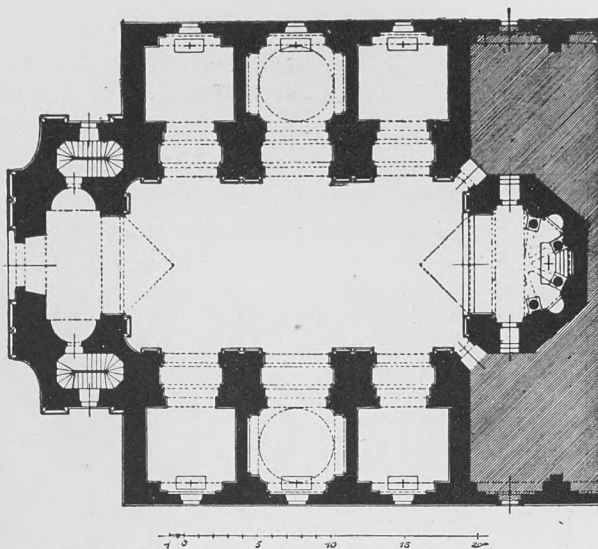


elíptica, con un profundo nicho esférico para el altar, y otros dos más pequeños a los costados. Los muros están adornados con pilastras corintias. La iglesia de San Rafael, en Córdoba, recuerda la obra de Faid'herbes, N. S. de Hanswyk de Malinas, pues en ambas el círculo que corta la nave central forma el núcleo de la iglesia (fig. 268). En todo el contorno corre una nave exterior con las tribunas del convento, interrumpida solamente por el brazo menor de la central, donde está instalada la capilla mayor con el cimborrio del altar detrás del espacio cubierto por la cúpula.

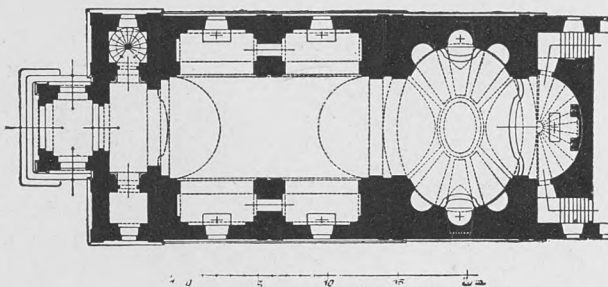
Las limitaciones y trabas que la Academia de San Fernando impuso a la imaginación de los artistas, que ya no podían ejercitarse en la resolución de problemas ornamentales, explica la falta de aquella vida y animación que caracteriza a otras construcciones anteriores. En la actualidad, la aspiración general de los artistas consistía en la resolución de nuevos problemas constructivos.

#### 180. Influencia francesa.

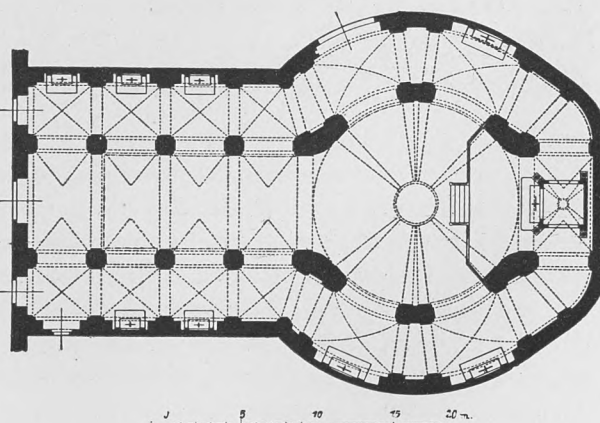
Sentimiento francés ostenta el monumento del Triunfo en Córdoba: una basa rústica de rocas animadas con figuras, y sobre ella un pedestal, que sostiene una columna con la estatua de San Rafael (fig. 269). El primer proyecto,



266. SANTA MARÍA DEL ROSARIO, EN LA GRANJA: PLANTA  
(O. Schubert)



267. NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES, EN LA GRANJA:  
PLANTA  
(O. Schubert)

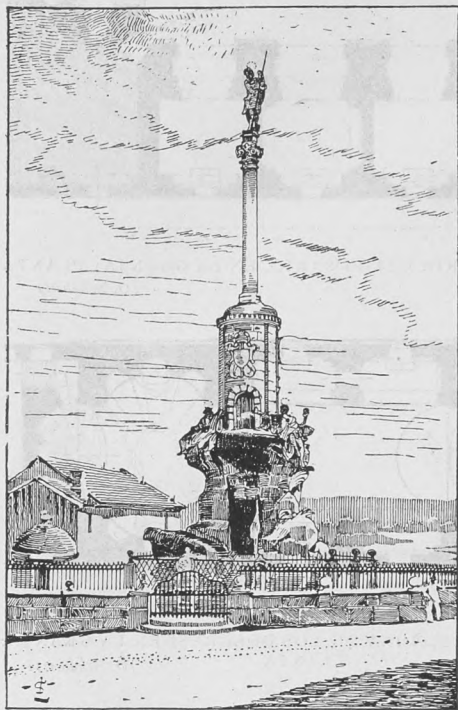


268. SAN RAFAEL, DE CÓRDOBA: PLANTA  
(O. Schubert)

procedente de Roma, fue desechado, y el segundo, ideado por el pintor de la Corte portuguesa Domingo Escroys, en unión del escultor de Cámara Simón Martínez, fue entregado al profesor de la Academia de Marsella, Miguel Verduquier, para que lo modificase. A este último se debe, pues, el acento francés que tiene la obra, ejecutada hábilmente desde 1765 a 1781.

No influido por las doctrinas de la Academia de San Fernando, pero sí uno de los primeros adeptos a lo nuevo, fue J. de Sagarvinaga, que nació, en diciembre de 1710, en Busturia (Vizcaya), y aprendió con su tío, afamado cantero, el oficio de la construcción. A los

veintitrés años vino a Madrid y trabajó en el Palacio Real y en Aranjuez, regresando bien pronto a Burgos, para practicar con independencia su arte. Allí reparó la fachada de la Catedral, a la que añadió la modesta portada clásica que aún conserva y el reloj, si bien parece que dejó intacta la obra de J. de Colonia, más allá de la parte baja, y también trabajó en la capilla de Santa Tecla, en el sistema de contrafuertes, disponiéndolos con pilastras salientes, escalonadas y adosadas a los mismos. Por este procedimiento pudo disponer, sobre los dos sistemas centrales, una cúpula rebajada, mientras que los otros dos, así como los nichos laterales situados entre los contrafuertes, los cubrió con bóvedas de crucería. Las bóvedas se cubrieron por completo con pinturas renacentistas de los colores más chillones. El altar mayor es un rico trabajo churrigueresco. Por su actividad des-



269. MONUMENTO DE SAN RAFAEL, EN  
CÓRDOBA

arrollada en la Catedral y en diferentes iglesias pequeñas del obispado, fue bien pronto conocido, no sólo en toda la provincia, sino también fuera de ella, y se vio agobiado por encargos; edificó la torre, la fachada y sacristía de la Catedral de Osma, la sacristía de los prebendados de la Catedral de Salamanca, y reparó la cúpula de la misma, así como el Colegio Mayor de San Bartolomé y el Colegio Rectoral del arzobispo; en Ciudad Rodrigo hizo la torre y una fachada de la Catedral, el Seminario Conciliar, el convento y claustro de los Premostratenses, situado a tres millas de la ciudad. En Medina del Campo dirigió la obra del cuartel proyectado por su amigo Rodríguez, hizo los altares de estuco de la capilla de San Salvador (Oviedo), y en Sahagún el claustro grande del convento de Benedictinos. Además de estas construcciones, proceden de él una infinidad de caminos y obras de toda clase, ejecutadas en Castilla. En vista de tan ricas y abundantes mani-

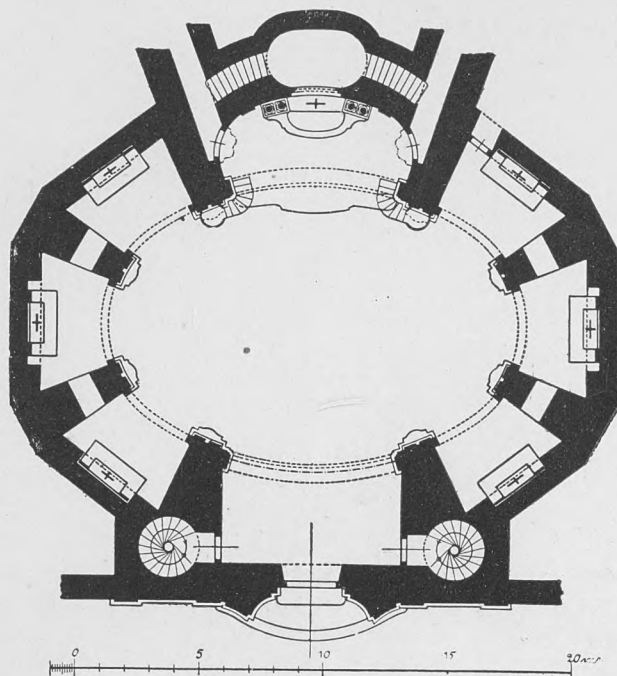
festaciones de su actividad artística, la Academia de San Fernando nombrólo miembro honorario en 7 de julio de 1776, a pesar de ciertas reminiscencias churriguerescas que acusaban sus obras. Murió, en diciembre de 1797, en Salamanca.

Martín Carrera, de Beasain (Guipúzcoa), recibió su educación artística exclusivamente en su país natal, bajo la dirección de su padre Pedro Carrera. Su primera obra conocida es la torre de la iglesia parroquial de Legazpi (1741), y entre los innumerables trabajos que ejecutó en su región citaremos las torres-campanario de la iglesia de Santa María de Tolosa.

Joaquín Ibáñez García estudió en Roma, y a su regreso construyó hábilmente la iglesia de cúpula Santo Tomás de Villanueva, en Benicásim (Valencia), desde 11 de mayo de 1769 a 24 de noviembre de 1781. Después de realizar su única obra, emigró a América, probablemente por motivos pecuniarios, y murió en Jalapa (28 julio 1784).

José María Aldehuela estaba imbuído del espíritu del arte de la corte francesa: nació (1730) en Manzaneda (Teruel), fue discípulo de José Carbinos, se perfeccionó con Francisco de Moya, en Aragón, y, una vez obtenida la aprobación como maestro constructor, emprendió la

obra del colegio de Jesuitas de Teruel. Su primer trabajo fue la iglesia de este colegio, cuya rica ornamentación le da más el carácter de un salón de baile que de una iglesia (Lampérez), y en ella aparece claramente marcada su dependencia de París. A causa de la habilidad demostrada en la obra anterior, fue llamado a Cuenca, para terminar la iglesia de San Felipe Neri, la de las Monjas de San Pedro, iglesia y convento de San Antonio Abad, de Monjas Franciscanas de la Concepción, el Hospital, el convento de Descalzos de San Francisco, y diferentes altares en la Catedral. En Málaga construyó el Acueducto, dirigió la obra del colegio de San Telmo y edificó la iglesia de Padres Agustinos, con su altar mayor, y otros muchos altares. Una obra admirable, desde el punto de vista técnico, es el puente del Guadalevin, en Ronda, con 75 metros de cota sobre el río, sobre poderosos estribos que sostienen un arco único de medio punto, semejando fantástico dibujo, que salva el profundo abismo abierto entre las dos rocas, y que en otro tiem-

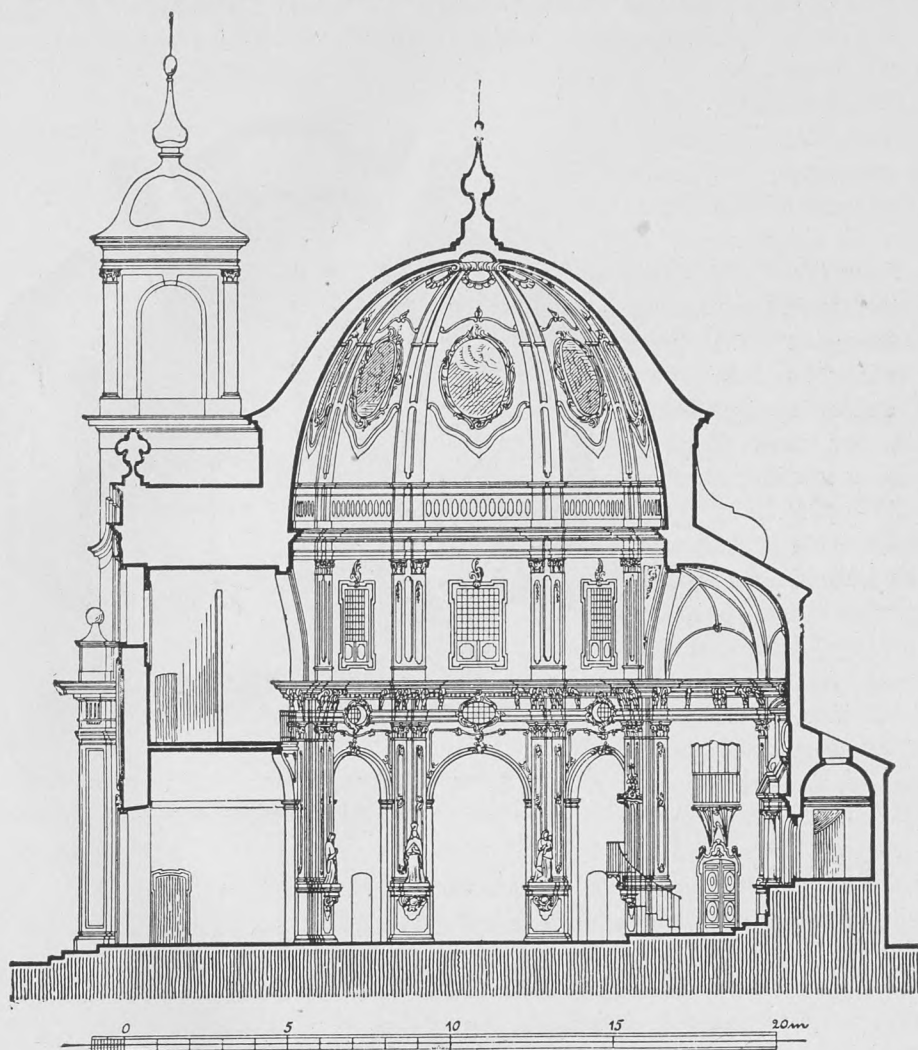


270. IGLESIA DEL HOSPITAL DE SAN JUAN DE DIOS  
EN MURCIA: PLANTA

(O. Schubert)



po hizo inexpugnable a esta plaza. Otra obra suya es la conducción que provee de aguas las escarpadas rocas de Ronda. Después de haber hecho un puente en Loja, sobre el Genil, se trasladó a Granada, en 1793, para medir el palacio de Carlos V, con objeto de instalar en él un colegio para doscientos americanos distinguidos. Este plan no llegó a realizarse, y Aldehuela murió en Málaga, en el año 1802.

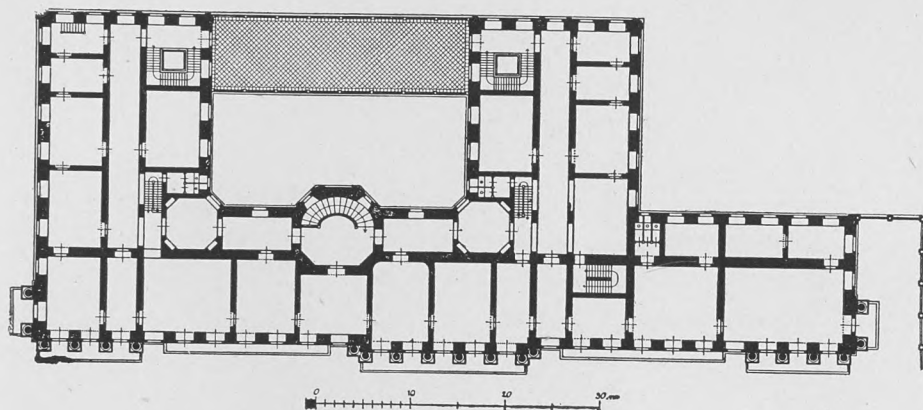


271. IGLESIA DEL HOSPITAL DE SAN JUAN DE DIOS EN MURCIA: CORTE  
(O. Schubert)

El influjo parisién se manifestó con toda claridad en la iglesia de cúpula de San Juan de Dios del Hospital de Murcia (fig. 270), edificada desde 1786 a 1790. La iglesia, consagrada en 1781, es de planta oval y está rodeada por una serie de capillas en todo su contorno. En los graciosos cuadros rococó que adornan las superficies interiores de la iglesia, se muestra también el triunfador

avance, sobre el suelo español, de las ideas de un Oppenort y un Meissonier, frente a la severa sobriedad paladiana proclamada por la Academia de París; mientras que la portada, dispuesta entre dos torres-campanarios con sus pilas-tras y cornisa curvadas hacia delante, interrumpida ésta por un gran relieve oval, así como el frontón curvado con elegancia, están llenos del espíritu de la escuela romana (fig. 271).

Una obra sobresaliente constituyen las Casas Consistoriales de Santiago (fig. 272), edificadas en parte sobre los cimientos del viejo castillo de los Churruas. La desviación de los ejes de las fachadas permitió al artista formar, por el lado de la ciudad, en la gigantesca plaza rectangular de Alfonso XII, un conjunto armónico con las tranquilas fachadas del Hospital y de la Catedral, y el



272. CASAS CONSISTORIALES DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(O. Schubert)

frente monumental, no menos grandioso, de las Casas Consistoriales, con sus débiles salientes central y laterales, acentuados por medio de medias columnas y frontón triangular (fig. 273). Al mismo tiempo se esforzó el artista por conseguir, hacia la parte descendente del terreno, con ayuda de las dos alas unidas por una terraza, un agrupamiento que armoniza con el magnífico y pintoresco cuadro que ofrece la ciudad por este lado. La prisión de dos pisos, con el patio de los presos encerrado entre la terraza que une las dos alas y éstas mismas, forma a modo de zócalo para una construcción de cuatro pisos, cuyo más alto está coronado por un ático con balaustrada. No se sabe hasta qué punto el arquitecto se atuvo, en esta agrupación, a los restos de la vieja; las dificultades que se le presentaron para la acomodación al nuevo plano las resolvió brillantemente adosando unos a otros los distintos departamentos, teniendo en cuenta el destino de cada uno, y así, dispuso en el piso principal la vivienda para el administrador del Seminario, Audiencia, Casa del Ayuntamiento, y en los demás pisos el Archivo, habitaciones privadas, prisión, guardia, etc. El estilo de este edificio nos muestra a su autor, el ingeniero militar Carlos Lemauro (muerto el 23 de noviembre de 1785, en Madrid), a la altura del arte representado por

la Academia de París. El arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada mandó construir este edificio (1766 a 72), y en 1767 firmaba los planos Lemaur. El gran relieve del frontón representando la batalla de Clavijo, y el grupo que lo corona, los hizo el escultor José Antonio Mauro Ferreyro (nacido el 14 de noviembre de 1738 en Noya y muerto el 2 de enero de 1830 en Hermesende), con arreglo a dibujos del pintor de Carlos IV, Gregorio Ferro Requeijo. Lemaur fue llamado de Francia por el marqués de la Ensenada, encargándole en seguida la construcción de caminos, canales y otros trabajos de ingeniería. En 1764 le encargó Carlos III la construcción de la capilla mayor de la Catedral de Lugo, con cuyo motivo en-



273. CASAS CONSISTORIALES DE SANTIAGO DE COMPOSTELA: VISTA GENERAL

tabló relaciones con el que, siendo doctoral de esta Catedral, había hecho una fundación de 1.000 doblones a beneficio de la misma, y que más adelante llegó a arzobispo de Santiago, Bartolomé Rajoy y Losada.

**181. Los académicos procedentes de la Academia de San Fernando.**—No se ha podido poner en claro la participación real y efectiva que Miguel Ferro-Cabeiro (nacido en Santiago, en 1750, y muerto en 1799, hijo del ya mencionado Lucas Antonio Ferro-Cabeiro, pudiera tener en la construcción de la capilla mayor de la Catedral de Lugo; Murgía le atribuye su paternidad; pero en los contratos se cita al ingeniero militar Carlos Lemaur como autor de los planos (1). Por otra parte, las noticias que han llegado hasta nosotros acerca de las obras

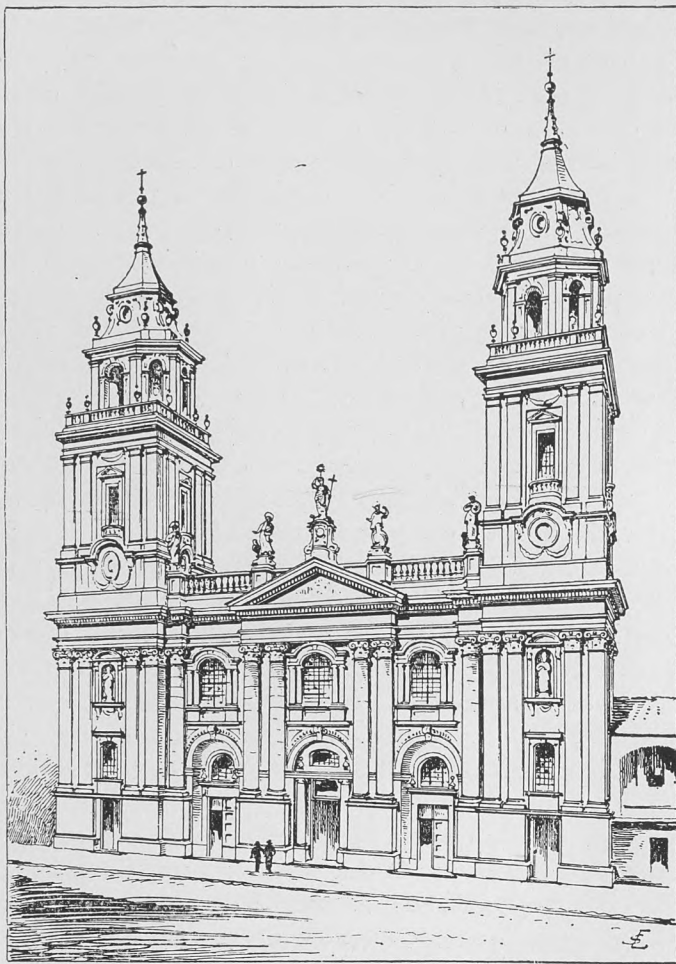
(1) N. del A.—Biografía del escultor Ferreiro (1898), pág. 12, por D. Pablo Pérez Constanti.



y de la vida de Cabeiro son muy escasas, a pesar de que ocupó una posición muy distinguida entre los clasicistas de Galicia. Además de la iglesia de Santa María del Camino, acabada en 1770, hizo la conducción de aguas para el Hospital (1790), y probablemente la carretera de Santiago a Vigo. También son obra suya la mayor parte de los altares de las iglesias de Galicia, construídos en aquel tiempo. Él fue también,

como lo confirman los escritos de su hijo, el autor de la Universidad de Santiago, aunque algunos atribuyen la paternidad de la obra a Pérez Machado, de Salamanca, que murió el 12 de julio de 1809, en Salomé, y de quien proceden las fuentes de la Universidad. Para la construcción de la maciza y monumental portada principal fueron preferidos los planos del erudito grabador, escultor y arquitecto Melchor Prado y Mariño, de Santiago, que murió en 1834. Las fachadas de San Miguel y las de la iglesia de las Ánimas, cuyas torres no llegaron a ejecutarse, así como San Benito del Campo, en Santiago, el tabernáculo de la iglesia del Hospital y de la iglesia parroquial de

Salomé, el camarín de los Dolores en San Nicolás (Coruña) y la Colegiata de Vigo, nos muestran a Cabeiro como uno de los discípulos de la Academia de San Fernando que extendieron por toda España el clasicismo académico de la Escuela de Arte Madrileña. La coincidencia de las torres de San Francisco de Santiago con las ejecutadas por Limeses en Pontevedra, según su proyecto para la Colegiata de Vigo, ha conducido a atribuir también las primeras al mismo autor (Cabeiro). Por sus convicciones políticas fue separado de su cargo de maestro de la Catedral de Santiago el 2 de septiembre de 1815. En 1820 fue nombrado sucesor del ar-



274. CATEDRAL DE LUGO

quitecto de La Coruña, Fernando Domínguez y Romay (nació en Santiago, y murió, probablemente, en 1810). De este último son la Aduana y una fuente en La Coruña, los planos de la ciudad para la misma capital y Padrón, así como los proyectos de Casa Ayuntamiento y teatro, igualmente para La Coruña y otros.

En el círculo de los clasicistas gallegos que se sujetaban a las reglas de la Academia de San Fernando, y que se suman a los arriba mencionados, figuran nombres como Caamiña, López Freire, Mínguez, Quiñones. Ponte, Durán, Casteleiro, Crespo, Caeiro y otros; mientras, por el contrario, el franciscano Fray Manuel de los Mártires y Luis Lorenzana, conocido con el sobrenombre de conde de Gimonde y creador de un nuevo orden de columnas (1), se lanzaban a seguir sus propios impulsos con independencia de las reglas académicas.

Análogas dificultades a las que se presentaron a Lemaur para la construcción de la Casa Ayuntamiento compostelana tuvo que vencer Francisco Pons para construir el palacio episcopal de Solsona (1776 a 1779), edificado en una pendiente, como aquel edificio gallego, de modo que al lado sur, que da al campo, es un piso más alto que en el frente principal, realzado, como en Santiago, por medio de un frontón. El problema de la distribución de la planta lo dificultaron grandemente la adaptación a la misma del claustro, capilla de la Catedral y una iglesia, que penetra en el edificio, así como también el alojamiento de una biblioteca pública, con escalera propia.

Julián Sánchez Bort, por medio de su proyecto (ejecutado por José Elejalde, desde 1769, con pequeñas modificaciones) de la fachada de grandes vuelos para la Catedral de Lugo (fig. 274), mostró el gran campo libre que quedaba todavía a la fantasía, aun sin salir de los límites trazados por la Academia de San Fernando. La fachada está flanqueada por dos esbeltas torres cuadradas, y, en armonía con el interior gótico, la dividió en tres ejes, por medias columnas compuestas, apareadas sobre altos basamentos, que soportan la cornisa, y el frontón en el centro. Sobre la balaustrada de coronación, y apoyadas en pedestales, hay estatuas que se corresponden en la misma vertical con las columnas. El detalle muestra las cansadas formas del barroco que desaparece, en unión de un perfilado clásico. Bort nació en Cuenca, en 1725, y estudió en Madrid, en 1753; fue distinguido con el segundo premio de la Academia, y el 2 de febrero de 1758 fue nombrado académico de mérito, para premiar sus trabajos en el Ferrol y un proyecto ideal de un palacio con sus dependencias, sobre planta triangular. Murió en 1784, siendo capitán de fragata, ingeniero naval y arquitecto del Ferrol.

Miguel Fernández (2) había recibido ya, en 1747, siendo uno de los primeros que lo consiguieron, el premio de Roma; en Madrid hizo el altar mayor

(1) N. del A.—Tentativa de D. Luis Lorenzana sobre un orden español de Arquitectura.

(2) N. del A.—El 1 de abril de 1757 fue nombrado académico de mérito, dibujante a las órdenes de Sabatini, a su regreso de Roma; en 1760, empleado en la obra de Palacio; el 13 de abril de 1762, primer director de la Academia; en 1764, arquitecto de la Real Casa de Aposento; el 5 de julio de 1774, profesor de la Academia de San Fernando, como sucesor de Diego Villanueva, y murió el 4 de septiembre de 1786.

de San Antonio de los Portugueses, y restauró la iglesia del convento de Maravillas (de monjas). El proyecto para la custodia de la Catedral de Sevilla no llegó, desgraciadamente, a realizarse. Su obra capital es el convento e iglesia de Caballeros de Montesa, llamado el Temple, en Valencia, comenzados en 1761, en el lugar de un edificio destruido por un temblor de tierra en 1748. A esta obra le corresponde un lugar preferente entre las creaciones del barroco expirante, por su sencillez, sentida con grandeza, y por las formas vitruvianas,



275. EL TEMPLE, VALENCIA

(Lacoste)

vigorosamente detalladas (fig. 275). El interior de la iglesia es de disposición basilical, con tres naves: la central, alta, y bajas las laterales, con alta cúpula en el crucero, que recibe su luz por un tambor, y coro profundo de planta semicircular, sobre cuyas paredes hay pintada una perspectiva arquitectónica. Junto a las paredes del coro está la sillería, detrás del altar en forma de cimborrio. Los muros están divididos por pilastras corintias acanaladas, cuyo astrágalo es continuo, mientras que de los capiteles cuelgan festones formando un friso que corre por todo el contorno del salón. Encima del atrio está el coro de los cantores. Por el exterior descansa la cornisa sobre pilastras robustas que alcanzan toda la altura del edificio, y entre las dos aplastadas torres hay un frontón triangular. El convento y la iglesia se reúnen para formar un todo único, puesto que la cornisa del entablamento de la portada de la iglesia se corresponde con la cornisa del convento.

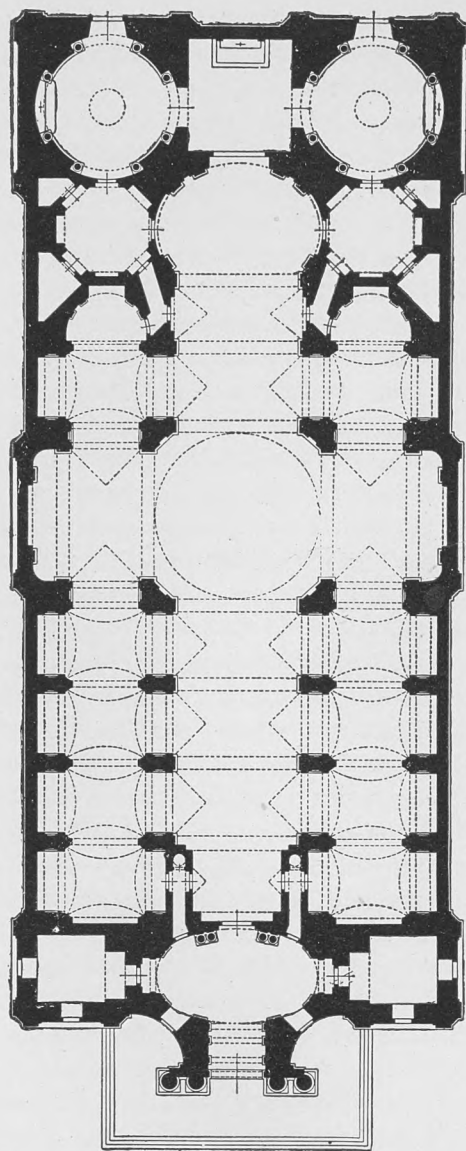


Bartolomé Ribelles y Dalmau nació en 1743 en Valencia y murió en 1795; fue académico de mérito y profesor de la Academia de San Carlos (1773 a 1788); después, miembro de honor de la de San Fernando (1781); hizo muchos trabajos de ingeniería; la capilla de Nuestra Señora del Pópulo, en la villa de Cuarte, que él dibujó sin auxilio extraño; el gracioso camarín del Santo Cristo del Grao, en Valencia; la portada, el claustro y sala de enfermos del convento Dominicano, en la misma capital, y el presbiterio de la iglesia parroquial de Almansa, cuya nave central decoró de nuevo.

A su lado trabajó José García (de Novelda), consejero de construcciones de la ciudad de Valencia (nació 12 mayo 1760, murió el 30 de junio de 1796), y profesor de San Carlos, desde 27 de noviembre de 1791 hasta octubre de 1794. En Valencia mismo construyó García los baños del Hospital General, la casa del comerciante Francisco Oliaz y la del maestro junto a la Catedral; en los alrededores de Valencia, la capilla del Sagrario de la iglesia parroquial de Manises, las iglesias de Benafer, Caudiel, Jérica, Requena (Cuenca), y proyectó la Catedral de Ibiza.

Fray Juan Ascondo, nacido en Yurreta, junto a Durango, en 1705 y muerto en 1781, cambió su nombre de pila, Francisco, por Juan, a su entrada en la Orden de los Benedictinos, en Valladolid (1731). En las dos galerías que añadió al claustro de este convento se sujetó con rigor a las formas del proyecto primitivo, bien sea su autor J. de Herrera o J. de Rivero Ruda.

José Prats (nació en Barcelona, en el año 1726) y con motivo de un concurso, construyó la capilla de Santa Tecla, adosada a la Catedral de Tarragona (1760 a 1775), en las graciosas formas del Renacimiento, empleando mármoles y jaspes de las cercanías. Es una iglesia de cúpula, con planta de cruz latina y con ángulos fuertemente achaflanados en el crucero, tambor bajo, robusta linterna, pilastras compuestas y rica decoración de bajos relieves, medallones y festones del escultor Carlos Salas. El nombre de su autor fue celebrado en toda la Península; la Academia de San Fernando nombró (el 6 de marzo de 1774) socio de mérito al maestro, que hasta entonces había vivido completamente desconocido, y que, a partir de aquella fecha, recibió multitud de encargos para construir iglesias y puentes. Antes de ejecutar estas obras no se había presentado a Prats ocasión para desenvolver su talento, fuera de algunos pequeños proyectos en la guarnición de Tarragona. Había estudiado matemáticas en el colegio de Jesuitas de Cordellas; dedicóse después a la plástica, y entró más tarde en la Administración militar. El primer problema de importancia que se le presentó, después de la terminación de la capilla de Santa Tecla, fue la restauración del acueducto romano de Tarragona. Trasladóse después a Barcelona, para hacer en Cataluña diferentes carreteras, y pronto fue llamado a la isla de León como primer director de las obras de la iglesia (fig. 276); pero el destino sólo le concedió dar comienzo a esta obra y a la casa de guardias marinas, en 1789, pues la muerte le alcanzó en 1790. El proyecto ideado por Francisco Sabatini, en 1776, era de planta pentagonal, y Prats la transformó en un paralelogramo de 940 x 630 varas, que debía contener una iglesia parroquial, cuartel para soldados de Marina,



276. IGLESIA DE LA ISLA DE LEÓN: PLANTA

(O. Schubert)

pabellones para distintos empleados, cuartel y Academia para guardias marinas y cadetes de artillería; contaduría, tesorería, casa para el comandante general, la Intendencia con todos los edificios accesorios, un gran hospital y diferentes casas particulares. Pero de este proyecto, aunque reducido, todavía de grandes vuelos, sólo una pequeña parte llegó a ejecutarse: la iglesia, y a ambos lados el cuartel y la escuela de Marina, que al principio alojaba la intendencia, la contaduría y tesorería, se emprendieron desde luego; la en otro tiempo vivienda del párroco y del sacristán, unida a la iglesia por un puente, sirve hoy de hospital, y el resto del terreno se aprovechó para el cultivo agrícola. La iglesia está acabada solamente hasta el borde superior de la cornisa principal y fue concebida como basílica de tres naves, con alta cúpula en el crucero, con naves laterales terminadas en semicírculo, la capilla mayor oval adosada a la nave central, y a los lados sacristías de planta octogonal. Detrás de la capilla mayor hay otra cuadrada, y a sus costados dos iglesias circulares con cúpula, accesibles también desde las sacristías, y colocadas en los ejes de las naves laterales. Estas capillas tienen cuatro nichos cada una, sostenidos por columnas. Los pilares llevan adosadas pilastras compuestas y las formas son académicas; delante de la iglesia hay un atrio oval, con torres a los costados. Esta fachada, con su portada de medio punto, adelantada y acompañada de columnas pareadas compuestas, que sostienen el frontón triangular, las dos torres de campanas, la alta cúpula del crucero y los dos bajos cuarteles a los lados, constituye, en conjunto, una gran obra, que supera, por su arte, al término medio de las creaciones de la escuela.

**182. Los discípulos de V. Rodríguez.**—Los discípulos de V. Rodríguez se diferencian poco de los artistas hasta aquí reseñados afectos a sus doctrinas, puesto que sus enseñanzas eran aprovechadas por todos los académicos, fueran o no sus discípulos. Mientras que la importancia de Rodríguez se funda en que se emancipó de sus maestros, y, pasando por encima de ellos, se remontó al arte genuinamente español de Herrera, llegando así a ser el guía o campeón para la reconquista del arte típico nacional, por el contrario, sus discípulos se ligaron tan estrechamente a él que muchas de sus formas las aceptaron sin alteración, y así quedó su actividad sin trascendencia para el desenvolvimiento artístico ulterior.

Francisco Sánchez (nació en 1737, en la aldea de Santa Gracia, Segovia) fue el más penetrado del espíritu de V. Rodríguez, y, en cierto modo, como una sombra del maestro. Después de haberse aprovechado Sánchez del estipendio que le concedió la Academia de Madrid, para cuatro años de viaje de estudios por Italia y sur de Francia, le tomó V. Rodríguez como dibujante en sus viajes por España. Al regreso a Madrid, la Academia de San Fernando nombróle (el 7 de mayo de 1769) académico de mérito, y el 21 de mayo de 1786 profesor de la misma y director de la Intendencia de obras, de la Policía de la Ciudad (Madrid), de los almacenes de grano y de la Real Casa de la Moneda. Murió en diciembre de 1800. Primeramente estuvo bajo las órdenes de Hermosilla en la construcción del Hospital de Madrid; después ejecutó el proyecto de aquél para paseo del Prado. Son obras suyas, en Madrid, la cúpula y capilla



del Santo Cristo de San Ginés (1756), el altar mayor de la Orden Tercera en el convento de San Francisco el Grande, la capilla y altar de Nuestra Señora de la Soledad, en la calle de la Paloma (1795), la decoración y disposición interior de las casas de los duques de Híjar, y varios edificios privados; en Menorca, el Palacio episcopal, y en Leganés, dos casas de recreo para el duque de Medinaceli.

Lo mismo que Sánchez, fue también Manuel Machuca y Vargas influido por su profesor V. Rodríguez. El proceso de su vida fue el siguiente: nació en 1750, en Madrid; estudió con V. Rodríguez; fue premiado por la Academia de San Fernando, en 1769, la cual en 3 de mayo de 1772 nombrólo académico de mérito; desde el 22 de enero de 1787 estuvo de profesor en dicho establecimiento, y poco después le vemos de arquitecto del Buen Retiro. Murió el 22 de septiembre de 1799, en Madrid. Sus primeros trabajos fueron la construcción de caminos en Barcelona y Cádiz. En esta última ciudad trabajó también en la Catedral; en Madrid hizo diferentes obras en el Buen Retiro, como la casa parroquial, la pajarera, la barandilla del estanque grande, y algunas fuentes y pórticos. También construyó algunas casas particulares en las plazuelas de Celenque y de la Cebada. Más importantes son las iglesias parroquiales de Bermeo, en Vizcaya; de Membrilla (partido de Jadraque), de Ajalvir (de Alcalá), de Miedes (de Guadalajara), de Rivadeo (Galicia), la casa de campo de la duquesa de Castejón y la del marqués de Aguilar, en Aranjuez.

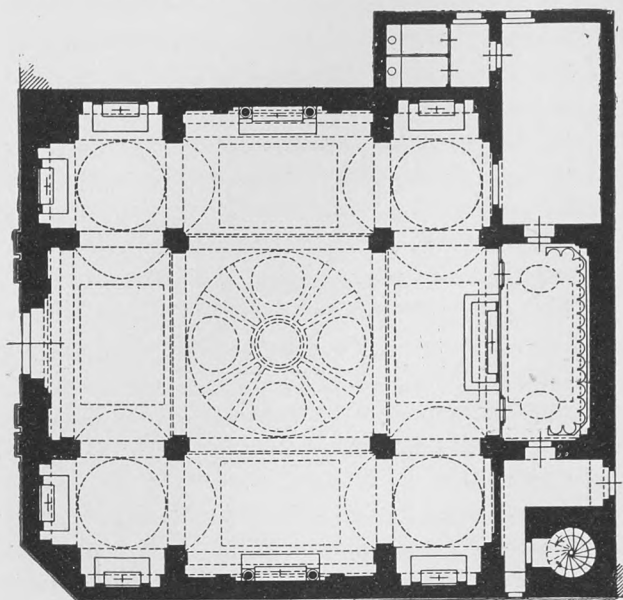
Otro discípulo de V. Rodríguez, Ramón Durán (nació el 7 de abril de 1760, en Madrid), fue nombrado académico de mérito el 5 de septiembre de 1784, director de limpiezas y alcantarillado de Madrid, arquitecto del Banco Nacional de San Carlos, del que dependía el canal del Manzanares, del Refugio, del Hospital de la Latina, de diferentes conventos, y muy solicitado por encargos de grandes señores. Obra suya es la casa del conde de Torrepilares, en la calle del Príncipe (Madrid); el palacio y la iglesia de Magacela, en Extremadura; además reconstruyó el colegio de Sancti-Spíritus y el colegio de Alcántara, en Salamanca, que quedó sin terminar. En Carabanchel de Arriba hizo una casa de recreo para el conde de Campo Alange, con un magnífico jardín de estilo francés, y otra segunda casa en Madrid, que no pudo terminar, pues le sorprendió la muerte el 10 de octubre de 1797.

Manuel Martín Rodríguez (1), sobrino y discípulo de V. Rodríguez, cuyas obras apenas se distinguen de las de su maestro, le representó largo tiempo durante su viaje, como consejero de construcciones de la villa, hasta que fue nombrado para este cargo Juan de Villanueva. En Madrid construyó el almacén de cristal, la Academia Española, el cuartel de San Gil (2), gigante pero sobria

(1) N. del A.—Manuel Martín Rodríguez nació en Madrid, el año 1746; a los treinta años de edad fue nombrado académico de mérito y pensionado para el viaje de instrucción por Italia y Francia; en 1786, profesor de la Academia de San Fernando; en 1793, arquitecto del rey, sin sueldo; en 1794, comisario de guerra; en 1799, comisario de la inspección general de Correos, caminos y canales del Reino; en 1801, director del Canal imperial y del de Tauste, en Aragón, y, finalmente, en 1815, comisario ordenador honorario, al cesar en el cargo efectivo por su avanzada edad. Murió el año 1823.

(2) N. del T.—Hoy desaparecido, que existió hasta hace pocos años en el sitio que hoy ocupa la plaza de España.

construcción (en otro tiempo convento); la fábrica de platería de Martínez y el depósito hidrográfico (calle de Alcalá); en Cáceres, la Audiencia; el tabernáculo para la Catedral de Salamanca, y para la de Lérida el altar mayor. Además, hizo muchos proyectos para Jaén y Santiago de Cuba. Todas sus obras son fríamente académicas y les falta carácter propio. La Aduana de Málaga es un edificio cuadrangular, de cuatro pisos: el bajo almohadillado tratado como zócalo, su cornisa de sillería, sus pilastras y guarnecidos de las ventanas, producen una impresión de tranquilidad por la distribución de sus masas. Un vestí-



277. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA CRUZ, EN ZARAGOZA:  
PLANTA

(O. Schubert)

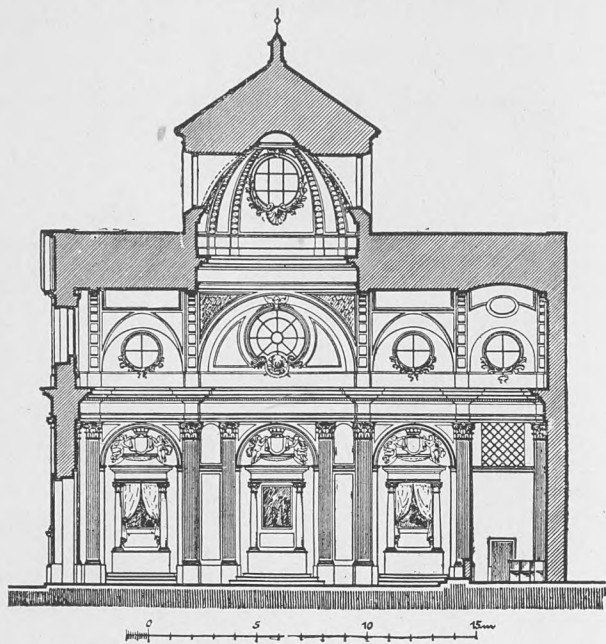
bulo, dividido en tres naves por pilares, conduce al patio cuadrangular, rodeado de arcadas. Los salones han sido completamente desfigurados por todo género de reconstrucciones. Los grandes sillares que hay sobre las ventanas del centro del piso principal estaban destinados para escudos de armas. En 1787 encargó el rey a la Academia de San Fernando la confección de los planos, y, ya en 16 de agosto del mismo año, fueron aceptados por él y aprobados. En 1788 comenzó la demolición de las viejas construcciones, y el 20 de octubre de 1791 se puso la primera piedra; pero en 1810 se interrumpió la obra. La dirección estuvo a cargo de Miguel de Castillo; en 1826 se reanudaron las obras, y en 1829 las terminó Pedro Nolasco de Ventura.

Lucas Cintora (nació en Fitero, en 1732, y murió en Sevilla, en 1800) representó las doctrinas de Rodríguez en la escuela de Sevilla: había estudiado en Bayona, y después intervino en la ejecución de las obras de la capilla de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, desde sus comienzos hasta el final, y además trabajó en la Fábrica de Tabacos de Sevilla, donde fue nombrado profesor de la Escuela de Arte, arquitecto de los Reales Alcázares, del Archivo general de Indias, del Tribunal de la Inquisición y de la Real Audiencia. El 5 de mayo de 1776 le concedió la Academia de San Carlos el título de académico de mérito. Obras suyas son la torre de la iglesia parroquial de Manzanilla, la iglesia de las Cabezas de San Juan y la de Arahal; transformó el Colegio de las Becas, en Sevilla, para Tribunal de la Inquisición, y reconstruyó la casa del marqués

Un vestíbulo, dividido en tres naves por pilares, conduce al patio cuadrangular, rodeado de arcadas. Los salones han sido completamente desfigurados por todo género de reconstrucciones. Los grandes sillares que hay sobre las ventanas del centro del piso principal estaban destinados para escudos de armas. En 1787 encargó el rey a la Academia de San Fernando la confección de los planos, y, ya en 16 de agosto del mismo año, fueron aceptados por él y aprobados. En 1788 comenzó la demolición de las viejas construcciones, y el 20 de octubre de 1791 se puso la primera piedra; pero en

de Medina y el antiguo Hospital Real. Para alojar el Archivo de Indias transformó la Lonja de Sevilla, obra de Herrera, derribando los antiguos tabiques, etc., y cerrando tres lados de la galería superior. Para defenderse contra los ataques que le dirigían por esta obra, publicó, en 1786, la extraordinariamente agresiva *Justa repulsa de ignorantes y de émulos malignos, carta apologética crítica en que se vindica la obra que se está haciendo en la Lonja de Sevilla*. Ya en 1777 había publicado un escrito sobre las reconstrucciones y modificaciones del Sagrario.

Entre los discípulos de V. Rodríguez distinguióse Agustín Sanz (nació el 29 diciembre 1724 a 1725, y murió en julio de 1801), por la gracia y la delicadeza que ostentan sus obras. La iglesia de Santa Cruz de Zaragoza es una cruz griega inscrita en un cuadrado, con cúpula en el crucero; detrás del altar mayor, y separado por una pantalla dorada, de madera, está el coro, que ocupa toda la anchura de la nave central (figs. 277 y 278). Julián Yarza le auxilió en esta obra. Las delicadas formas de esta interesante iglesia recuerdan las de la Catedral, analogía que se explica porque Sanz ejecutó la cúpula del coro de Nuestra Señora del Pilar con arreglo a los planos de V. Rodríguez. La presencia de este



278. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA CRUZ, EN ZARAGOZA: CORTE TRANSVERSAL (O. Schubert)

para el desenvolvimiento artístico de Sanz, que ya antes había estudiado en la escuela privada de Juan Ramírez. Desde 5 de mayo de 1775 fue académico de mérito de San Fernando, y después fue nombrado profesor de la Real Academia de Zaragoza, desde su fundación (1792), ya que había puesto a contribución todas sus energías para fundar este establecimiento desde 1778. En Zaragoza construyó Sanz, además, la casa de los Infantes del Pilar, el dique del Ebro en San Lázaro, el ala nueva del Hospital, diferentes edificios de utilidad pública y casa particulares. Las mismas formas ornamentales, graciosamente clasicistas, que empleó en Zaragoza, son las del resto de sus obras: la espaciosa iglesia elíptica de Urrea, y la fundada igualmente por el duque de Híjar en Binacés; la de Epila (tres naves), cuyas dos torres y ático terminó su hijo Matías Sanz; la cúpula de la rotonda de Puebla de Híjar, reconstruida por él mismo; la iglesia de Fraga, la Colegiata de Sariñena (no ejecutada fielmente según sus proyectos), las Lonjas de Ateca, Borja y otras.



183. Reminiscencias francesas y herrerianas en Barcelona.—Por encima de las creaciones artísticas de este erudito tiempo, rico en conocimientos, pero pobre en talentos naturales, se elevan las dos grandes obras construídas al final del siglo XVIII en Barcelona. El edificio construído por el conde de Roncali (nació el 22 de noviembre de 1729, en Cádiz, y murió en Cormello, el 26 de abril de 1794) desde 1790 a 1792, que sirvió como Aduana en otro tiempo y ahora es Gobierno civil y Administración de Hacienda, es, entre las obras de la escuela de los clasicistas vitruvianos, el único proyecto ideado con espíritu independiente de la dirección marcada por el Louvre (París) (fig. 279). El interior se ha trans-



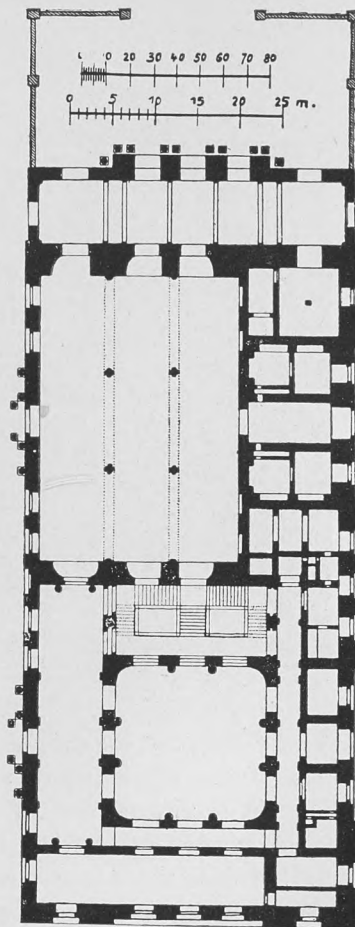
279. ADUANA DE BARCELONA

formado con arreglo a las variadas necesidades que se dejaron sentir en el transcurso de los años, de modo que únicamente un salón ha permanecido intacto. La fachada principal da al paseo de Colón, muy poblado de altas palmeras. De las tres puertas, la central conduce a la caja de la Aduana, que estuvo alojada en las construcciones interiores del patio central y en las habitaciones que lo rodean; la derecha conduce al Gobierno civil y a la vivienda del gobernador, y la de la izquierda a la Hacienda pública. Cada una de estas puertas se ha hecho resaltar por medio de cuatro columnas dóricas sobre basamentos. El entablamento sirve de balcón para el piso principal. Los dos ejes de las portadas laterales están acentuados, en los dos pisos superiores, por medio de pilastras y de un frontón triangular, y el central por medio de columnas que sostienen un ático con el escudo de armas, coronado por un frontón curvo. La composición del conjunto de este edificio, con los almohadillados de los ángulos, las guirnaldas de

delicado dibujo y cartelas de los guarnecidos de las ventanas, así como de los ricos vasos que coronan el ático, pueden verse en el grabado (fig. 279). El zócalo es de mármol negro, y las columnas de blanco. No menos delicado que el detalle de la fachada y la ornamentación, es el perfilado, calculado, tanto para los efectos de luz y sombras, como para las vistas desde abajo. El que esta acabada creación artística no fuese apreciada en su verdadero valor, llegando su autor hasta verse precisado a renunciar su empleo, y que haya

permanecido, por completo, sin influencia en la actividad artística de la nación, como una manifestación única en la historia del arte español, tiene su fundamento en que las teorías artísticas venían impuestas por la Academia de San Fernando. Roncali empezó su carrera el 18 de septiembre de 1747, en la Guardia de Corps; más tarde estudió en la Academia de este regimiento, fundada por Pedro Padilla, en 1750, y después de estar ocupado, durante siete años, en la Administración de Puerto Caballo, en América, fue nombrado ingeniero director de fortalezas o de obras de fortificación, y encargado de su transformación y ampliación en Barcelona. La reconstrucción del Palacio de la Capitanía general estuvo también a cargo del mismo arquitecto. Después de corta actividad en Gibraltar, fue nombrado ministro de Hacienda, y como tal construyó la Aduana de Barcelona. El segundo edificio monumental de Barcelona, la Lonja (fig. 280), fue erigido casi al mismo tiempo que la Aduana, situada enfrente, y respira un clasicismo tan severo como ella. La gótica Lonja, ampliada en 1563 su construcción, obtuvo la sanción regia en 1380 y fue comenzada en 1383; pero no pudo satisfacer, en lo sucesivo, a las necesidades del creciente comercio de la ciudad, de modo que en 1770 se pensó en una nueva construcción, aunque con la condición de conservar la vieja sala gótica. Las obras se

encargaron a un francés, cuyos planos no gustaron, disgusto que fue en aumento a medida que progresaron las obras, comenzadas en 1772, hasta que, finalmente, se recurrió a Juan Soler (de Barcelona), que derribó todo lo que su antecesor había hecho y construyó el edificio actual. Había nacido Soler el 11 de marzo de 1731; estudió Humanidades y Filosofía y después Matemáticas, con el ingeniero Juan de Escofet; a los treinta años era maestro mayor de Barcelona y de la provincia, ejecutando, como tal, todo género de trabajos



280. LONJA DE BARCELONA:  
PLANTA

(Laborde)

de ingeniería. Murió el 28 de enero de 1794, sin ver acabada su obra. La vista y la planta (figs. 280 y 281) muestran lo magistralmente que supo dar cima a la empresa. Por el intermedio de una galería que corre alrededor de la sala de la Lonja dividida en tres naves, por medio de cuatro columnas, reunió las



281. LONJA DE BARCELONA

(Puig)

góticas formas de su arquitectura primitiva con las clasicistas, formando un todo único, sin sacrificar, sin embargo, la serenidad académica del exterior de tres pisos, a la verdad interior. La tendencia de esta obra hacia la grandeza paladiana la coloca en un mismo rango con las mejores obras de V. Rodríguez, y representa, de una manera evidente, con su académica frialdad, falta del íntimo encanto, a la escuela artística procedente de la Academia de San Fernando.



## CAPÍTULO XI

# DEL BARROCO CLASICISTA ROMANO AL CLASICISMO HELÉNICO

184. Francisco Sabatini.—185. Importancia artística de Sabatini y su significación en la historia del arte español.—186. Juan de Villanueva.—187. Silvestre Pérez.—188. La pintura de aquella época.—189. La literatura.  
190. Conclusión

**184. Francisco Sabatini.**—Entre todos los arquitectos de este tiempo, uno solo, Sabatini, el afamado rival de V. Rodríguez, celebrado ya durante su vida como uno de los más grandes artistas que ha conocido la Humanidad, acertó a elevarse por encima de la frialdad académica característica de la Escuela de San Fernando, hasta llegar a la elegancia y aparente natural sencillez del clasicismo, que alcanza su punto más culminante con las obras de Schinkel.

Nació Sabatini en Palencia, en 1722 (no en Palermo, como se ha dicho), hijo de padres italianos, y en Palermo se dedicó al estudio de las Humanidades, especialmente las Matemáticas y la Filosofía; pero su inclinación interior le impulsaba hacia la Arquitectura, por lo cual marchó a Roma, sobresaliendo bien pronto entre todos los discípulos de su maestro Luigi Vanvitelli, por el talento práctico que demostró en todas las cuestiones puramente técnicas. Cuando Carlos III, luego rey de España, encargó a Vanvitelli de edificar el magnífico palacio de Caserta, en Nápoles, éste se aseguró de la colaboración de Sabatini, colocándolo de segundo director de la obra. Entonces llamó la atención del rey el talento del joven, y nombrólo teniente de Artillería, encargándole la construcción del cuartel de Caballería del Puente de la Magdalena y de la Real fábrica de Armas de la Torre de la Anunziata, por cuyas obras se dio a conocer Sabatini en círculos cada vez más extensos. Un año hacía que Carlos III había subido al trono de España, cuando llamó a Sabatini (1760) y le incluyó en el Cuerpo de Ingenieros militares, donde ascendió muy rápidamente. En 1763 era teniente coronel; en 1766, coronel ingeniero; en 1772, brigadier ingeniero director; en 1781, mariscal de campo; en 1787, caballero de la Orden de Santiago; en 1790, teniente general; en 1792, comandante e inspector general de Ingenieros y consejero nato en el Supremo de Guerra; en 1794, comendador de Fuente del Maestro; en 1796 gentilhomme de Cámara de S. M. Además, era Sabatini miembro de honor de las Academias de San Juan, de San Lucas y de las Arcades, de

Roma, y arquitecto mayor del rey y de los Reales Palacios de Madrid. Esta brillante carrera militar y artística demuestra claramente que fue colmado de honores como ningún otro arquitecto español de los tiempos modernos. Murió el 19 de diciembre de 1797, en Madrid, y su cadáver fue depositado en la iglesia parroquial de San Martín. Durante sus treinta y cinco años de actividad en la capital de España, compartió con Rodríguez la ejecución de las obras más importantes del Reino. La fábrica de porcelanas del Retiro, atribuída generalmente



282. PUERTA DE ALCALÁ, EN MADRID

(Junghaendel-Gurlitt)

a él, procedía del esclavo negro de otro tiempo, Carlos Borbón, que había llegado a su madurez de artista en la escuela de dibujo de Capodimonte; pero de ningún modo podía ser obra de Sabatini, que no vino a España hasta 1760, precisamente en el tiempo en que se reanudaba en la fábrica nueva la explotación, hasta entonces interrumpida, durante largo tiempo.

Por consiguiente, la primera obra ejecutada por Sabatini sobre suelo español fue la tumba de Fernando VI y su esposa, en las Salesas Reales de Madrid, que se halla colocada en un gran nicho semiesférico del lado de la epístola en el cruceiro, y es visible, por lo tanto, desde la entrada. El monumento, extraordinariamente decorativo, consta de un alto zócalo con lápida para las inscripciones, sobre el que se apoyan, a ambos lados, las estatuas de la Justicia y de la Riqueza. El sarcófago propiamente dicho está colocado encima, y sobre él descansan las

reales insignias; un ángel levanta el paño que lo cubre, dejándolo en parte al descubierto, y en un obelisco colocado detrás se apoya el Tiempo, que sostiene un medallón con la efigie de los inmortalizados reyes. Un genio alado y ángeles sostienen el escudo real sobre el guarnecido circular del nicho. A espaldas de este monumento, en la capilla nupcial, se encuentra otro, mucho más modesto, dedicado a la reina, cuyos restos mortales fueron traídos desde Aranjuez el año 1758. Este monumento, barroco en su esencia y clásico ya en los detalles, presenta una disposición análoga a la tumba de Felipe V, y armoniza perfectamente con



283. PUERTA DE SAN VICENTE, EN MADRID

(Lacoste)

la obra barroca interior de Carlier, hasta el punto que ambas parecen salidas del mismo cincel. La plástica de esta obra ostentosa, hecha de variados mármoles de colores, fue debida al escultor Gutiérrez.

Formas clásicas y sentimiento barroco se reúnen también en la Puerta de Alcalá, en Madrid (fig. 282). Conforme con su destino artístico de servir de puerta a la ciudad y ser visible desde lejos, su estructura es sólida y vigorosa. Ya en 1599 había mandado erigir, en este mismo sitio, Felipe III, con motivo de la entrada triunfal de la reina Margarita, un pórtico de aspecto muy mezquino, flanqueado por dos torrecillas. Carlos III, para erigirse a sí mismo un monumento en forma de arco de triunfo, mandó derribar la vieja construcción y levantar la puerta actual (1764 a 1778). Conforme con el objeto de la obra, se dio a los muros una robustez excesiva con relación a los vanos y se adosaron a ellos, sobre los basamentos correspondientes, medias columnas jónicas miguelangelescas,



que, al llegar al entablamento, lo quiebran formando salientes acentuados. La obra, en conjunto, está compuesta por las medias columnas que dividen la construcción en tres grandes vanos de medio punto para el tránsito de los carruajes, y dos pequeños laterales para los peatones. El eje central se acentúa por medio de un ático y por la repetición del motivo de las columnas. El poco adorno de festones, claves, capiteles, ángeles o genios alados, trofeos y cartelas, sólo sirve para



284. SAN PASCUAL, DE ARANJUEZ

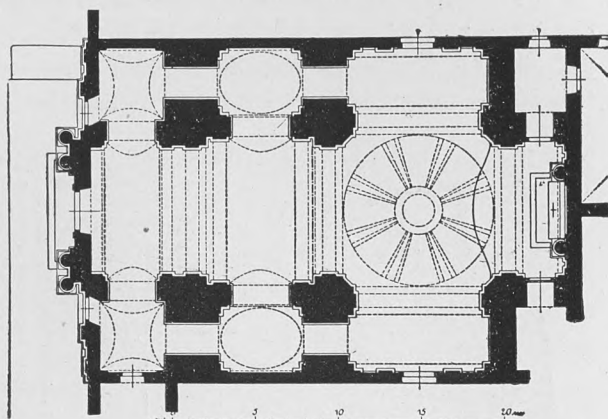
El arco de San Vicente, construido en 1775 y situado al extremo de la ciudad, en el paseo de la Florida, fue construido igualmente en sustitución de otra obra más modesta: una portada de Ribera (fig. 283). La puerta de San Vicente muestra ya un decidido apartamiento del sentimiento barroco, tendiendo hacia la sencillez clásica. El gran hueco central, de arco semicircular con almohadillado, sirve para el tránsito de los carruajes y está flanqueado por dos robustas medias columnas sobre doble zócalo, que sostienen un entablamento con la inscripción en el centro, y a ambos lados triglifos. Encima, un frontón triangular, coronado por trofeos, y a ambos costados de esta alta construcción central se adaptan dos alas más bajas, cuyas cornisas se corresponden con las

acentuar la distribución principal. La cartela barroca que interrumpe la cornisa del quebrado frontón que corona el ático, está sostenida por un ángel y por el genio de la Fama, y semeja a la empleada en las Salesas. La ornamentación es obra de Roberto Michel, y los ángeles, genios y trofeos, de Francisco Gutiérrez. Cuando los madrileños quisieron, el 3 de diciembre de 1808, impedir la entrada de Napoleón I, sufrió desperfectos esta puerta, por los disparos enemigos, hasta el punto que fue necesaria una amplia reparación (1869). La altura total de la construcción (hecha de granito y caliza de Colmenar), sin contar el escudo, llega a 19,50 metros, y la luz de los arcos es de 9,50 metros y 4,75 metros.

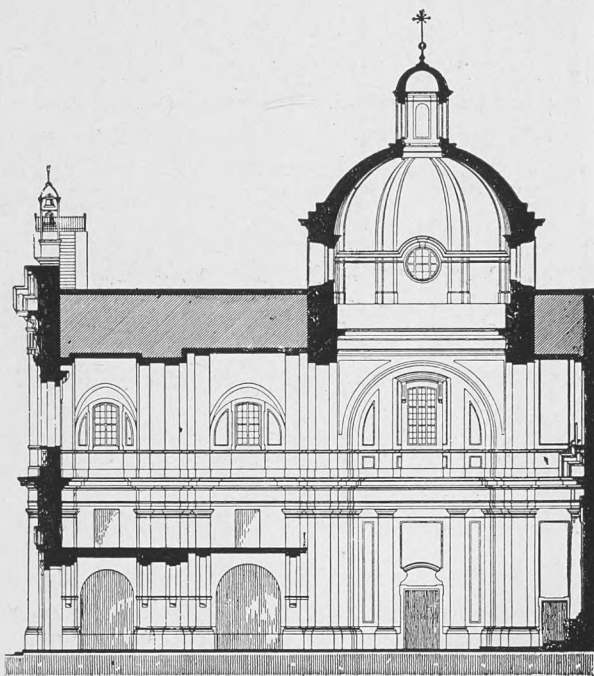
impostas de arranque del arco central. A los extremos del monumento van pilastras terminadas por trofeos. Las dos alas laterales contienen vanos rectangulares almohadillados, y sirven para el tránsito de los peatones. La diferencia entre los dos frentes consiste exclusivamente en que, por el lado que mira a la ciudad, pilastras almohadilladas reemplazaron a las medias columnas del lado que da al campo.

Con mayor libertad pudo manifestar Sabatini su sentimiento barroco y todo el atrevimiento de su fructífera fantasía, en la fachada de grandes vuelos de la iglesia del convento de Monjas de San Pascual, en Aranjuez (construída desde agosto de 1765 hasta fines de enero de 1770), que, con sus líneas verticales, vigorosamente acentuadas, domina la tranquila construcción de dos pisos del convento que se extiende a su lado. La iglesia es de disposición basilical, en forma de cruz latina, con capillas laterales unidas entre sí por medio de un paso, y alta cúpula en el crucero (figs. 284 a 286). En el gran brazo de la cruz están las tribunas para las monjas, con espesas celosías; pero parece evidente que, de los dos tramos del brazo mayor, sólo en el fondo de uno de ellos hubo tribuna en un principio, y que más tarde se amplió al otro. Junto a la

iglesia están las sacristías, y el claustro con su hermoso patio. En el detalle de esta construcción se conservaron las formas delicadas del clasicismo incipiente; pero la disposición del conjunto nos ofrece todavía una decidida



285. SAN PASCUAL, DE ARANJUEZ: PLANTA  
(O. Schubert)

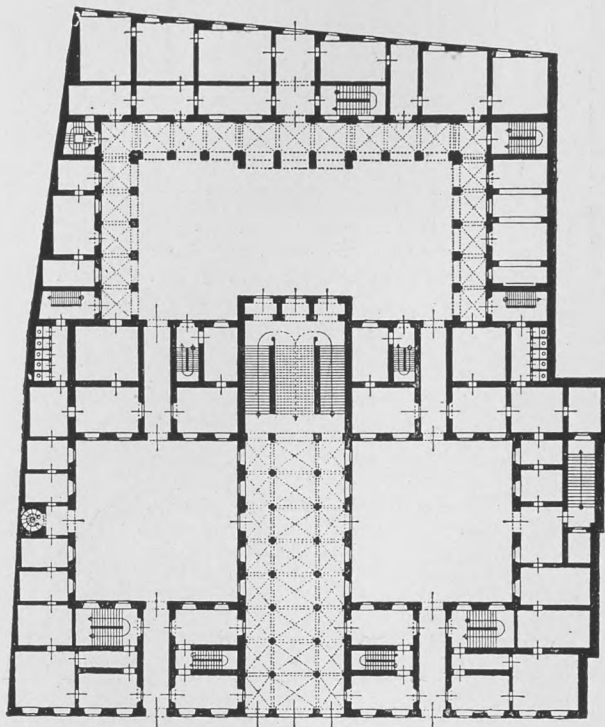


286. SAN PASCUAL DE ARANJUEZ: CORTE  
(O. Schubert)

creación barroca. El interior está adornado con cuadros de R. Mengs, Francisco Bayeu y Mariano Maella.

Pero a lo que debe principalmente su fama Sabatini es a la Aduana, concluida en 1769, actual ministerio de Hacienda (Madrid) (figs. 287 y 288). Es un palacio del Renacimiento, de formas completamente romanas, cuyo cuerpo inferior (sótanos, bajo y entresuelo) está concebido como un gran zócalo almohadado, sobre el que descansan los dos pisos principales y el ático. En éste,

ventanas alternando con consolas sustituyen a las metopas de la cornisa, muy volada, y cuyo perfil se sujeta rigurosamente a los modelos viñolescos. La tranquila sucesión de los guardapolvos triangulares y curvos de las ventanas del piso principal, es romana pura, así como la acentuación del eje de la puerta principal por medio de un balcón muy volado, sostenido por ricas consolas barrocas, y la gran cartela con el escudo de armas, sostenida por la estatua de la Fama y por un genio, sobre la ventana central del piso principal. La composición de esta fachada es clásica, de gran elegancia, y se conserva libre de toda reminiscencia barroca, fuera de las ricas consolas del balcón, muy combatidas por la crítica a causa de la libertad de imaginación que revelan. Es de



287. ADUANA DE MADRID: PLANTA

(Del plano parcelario de Madrid)

notar la absoluta carencia de columnas. La portada central, dividida en tres partes, conduce a un vestíbulo dividido en tres naves por pilares, sirviendo al propio tiempo de paso, y en cuyo extremo se halla la escalera principal. El vestíbulo recibe luz de los dos patios cuadrangulares, colocados a ambos lados y accesibles por las dos entradas laterales del edificio. La escalera principal está iluminada por un gran patio rectangular, colocado detrás y rodeado de arcadas. Alrededor de estos tres patios, y de otros más pequeños (verdaderos patios de luces), se agrupan convenientemente, en una planta algo irregular, con construcciones en dos lados, los distintos departamentos, para cuyo servicio hay 13 escaleras accesorias. Esta obra notabilísima, tanto por su planta como por su alzado, fue recibida con general aplauso.



Además, estuvo Sabatini ocupado en distintas ocasiones con las obras de terminación del Palacio Real y con el decorado interior de la Colegiata de San Ildefonso, en que trabajaron Bayeu y Maella.

El 20 de mayo de 1771 decidió Carlos III añadir dos alas a los dos extremos de la fachada del Palacio de Aranjuez: en la izquierda, para transformar la capilla pública, y en la derecha, para construir un nuevo teatro, de cuyo decorado



288. ADUANA (IZQUIERDA) Y ACADEMIA DE SAN FERNANDO (DERECHA)

(Lacoste)

se encargó inmediatamente el primer representante del eclecticismo entre los pintores, Antón Rafael Mengs. En 1775 se concluyó la izquierda, y en 1778 la derecha. Sabatini no pudo desarrollar aquí libremente sus ideas, puesto que su obra venía condicionada por la parte del edificio ya existente, a pesar de lo cual procuró desligarse de ella en lo posible, en los frentes que dan al río y al campo. Para favorecer el efecto de perspectiva de huida, colocó estas alas oblicuamente, con respecto del frente principal, con su grandioso frontón central, demostrando Sabatini, aun dentro de los estrechos límites obligados, un delicado senti-

miento artístico. Delante del patio de honor que así formó, se extiende una plaza estrellada, semicircular, en cuyo contorno hay doce bancos monumentales de piedra, que al mismo tiempo forman la transición entre el Arte y la Naturaleza, con los viejos bosques de plátanos.

Un problema análogo se le presentó al recibir la orden (en 1772) de ampliar el Palacio Real del Pardo, conservando, sin embargo, la forma primitiva y el estilo o manera ornamental del edificio existente. Sabatini derribó dos torres de ángulo y añadió, en la parte oriental del viejo edificio, un patio estrecho rectangular y un gran patio cuadrado, igual al antiguo. La parte central de los lados



289. CONVENTO DE MONJAS DE SANTA ANA, DE VALLADOLID

norte y sur está acentuada por medio de dos puentes levadizos sobre el foso que circunda. Las dos torres derruidas se volvieron a construir a los extremos de la nueva planta. Así adquirió el palacio su fisonomía actual, debida a Sabatini, sin que sea propiamente una obra suya. Casi al mismo tiempo fueron precisas extensas reparaciones y ampliaciones en el Hospital general de Madrid, fundado en 1596.

En 1773 sucedió Sabatini a Antonio Plo en la dirección de la obra de San Francisco el Grande, terminando en 1778 la iglesia, al mismo tiempo que mejoró la decoración, tanto como era ya posible dentro de las reglas clásicas. La severa arquitectura del convento que hay junto a la iglesia, es también obra suya. Chocante por su mezquindad, y hasta por la confusión de su planta, es, en comparación con las anteriores creaciones, la Casa de los Ministerios, que fue edificada, en 1776, para vivienda del ministro de Estado, y es actualmente ministerio de Marina, donde, entre otros, vivieron el Príncipe de la Paz (Godoy) y

Murat. Del tiempo de Godoy procede la mayor parte de la decoración interior. El empleo variable de este edificio, conforme a los cambios de los tiempos, tiene su origen, tal vez, en la falta de claridad de su disposición, y así lo vemos utilizado como vivienda del ministro hasta 1819, después como Consejo del Almirantazgo; a partir de 1829, ministerio de Gracia y Justicia, Guerra, Marina y Hacienda, hasta que tuvieron edificio propio estos ministerios, quedando, por fin, el de Marina, que está actualmente.

Además, edificó Sabatini su propia casa, y también proceden de él la calle Nueva o Nueva Regalada, con las construcciones contiguas del cuartel de Caballería, la Casa de la Cloaca, y diferentes edificaciones pertenecientes a la Casa Real.

Mencionaremos, además, la restauración del convento de las Señoras Comendadoras de Santiago, en Madrid; el cuartel de guardias valonas, en Leganés; el santuario de Nuestra Señora de Lavanza, en Castilla; la capilla de Palafox, en la Catedral de Osma; el Seminario conciliar de Santo Domingo de Guzmán, en Burgo de Osma (concluido en 1778 a 1780), fundado, en 1761, por Carlos de Segovia; la fábrica de armas de Toledo (1777 a 1780), fundada, en 1761, por Carlos III; los planos para el



290. CONVENTO DE MONJAS DE SANTA ANA, DE VALLADOLID: INTERIOR

pueblo de San Carlos, así como para el nuevo lugar Guatemala y su participación en la ejecución de la nueva Catedral de Lérida, proyectada por Pedro Cermeño, sin contar con muchos proyectos que debió formar para América.

En el convento de monjas de Santa Ana de Valladolid supo elevarse, con muy escasos medios pecuniarios, a un grado de sencillez y delicadeza que recuerdan a las obras de Schinkel. La iglesia (figs. 289 y 290) es un espacio oval, con cúpula, al cual se une, a continuación del brazo mayor, un vestíbulo, que lleva encima la tribuna con espesas celosías, y enfrente está el altar mayor, bajo una cúpula rebajada. Los muros de la iglesia están divididos por pilastras dóricas, sobre un zócalo, y entre ellas, en nichos semiesféricos, hay tres altares a cada



lado. Ventanas ovales en la cúpula y la linterna dan a la iglesia una luz central, única y tranquila, de modo que el perfilado resulta del efecto más completo, a pesar de su delicadeza. Por su finura clásica y por su gracia sin pretensiones, constituye esta obra, con escasos medios ejecutada, una de las más puras manifestaciones del clasicismo sobre el suelo español. La ejecución estuvo en manos de Francisco Álvarez Benavides.

Además de estas importantes obras, proceden de Sabatini las carreteras de Madrid a Castilla y al Pardo, las correcciones del plano de Madrid, el arreglo del adoquinado y el alumbrado de las calles con faroles de aceite. Proyectó un sistema de alcantarillado, que no llegó a realizarse, y estableció un servicio de limpieza de las calles con las llamadas «chocolateras de Sabatini», innovación de gran importancia para Madrid, que todavía bajo el reinado de Fernando VI era tenida por la capital más sucia de Europa.

**185. Importancia artística de Sabatini y su significación en la historia del arte español.**—Estriba en que, en su desenvolvimiento artístico, sirvió de guía para la nación en la transición del barroco clasicista-romano al clasicismo helénico.

**186. Juan de Villanueva.**—Nació el 15 de septiembre de 1739, en Madrid, hijo del escultor de Cámara de igual nombre, consiguiendo, a la edad de catorce años, por vez primera, un premio de la Academia de San Fernando. Como arquitecto siguió las huellas de Sabatini. Desde 1757 estuvo trabajando, como dibujante, en el Palacio de Madrid, bajo la dirección de su hermano el ya mencionado Diego Villanueva, y en 1758 consiguió la pensión de Roma. En 1765 volvió a Madrid, y fue enviado a la Alhambra para copiar las obras artísticas de los árabes, mas, no prometiéndose de ello ningún provecho, volvió a Madrid, y en 1767 fue al Escorial para estudiar la severidad clásica de Herrera. En 1768 construyó allí mismo la casa del cónsul francés, la del marqués de Campovillar, y las casas de recreo para los infantes, reconstruyendo los criaderos de faisanes. Estas interesantes casitas de campo, de un solo piso, con pequeñas habitaciones, presentan un aspecto muy pintoresco y atrayente, principalmente por sus cubiertas de forma especial. En 1769 fue nombrado arquitecto del príncipe de Asturias y de los infantes; en 1770, profesor extraordinario, y en 1774 profesor ordinario de la Academia de San Fernando; en 1786, arquitecto y fontanero mayor de Madrid y consejero de construcciones; en 1789, arquitecto mayor de los Reales Palacios, habiendo ejecutado como tal la mayor parte de los edificios para la servidumbre real; en 1792, director general de la Academia de San Fernando; en 1798, arquitecto mayor del rey y director de limpiezas en las calles de Madrid, y en 1802, intendente de provincia. Murió en 1811, y fue enterrado en la capilla de Nuestra Señora de Belén, en la iglesia parroquial de San Sebastián. No continuaremos ocupándonos de las numerosas obras que tuvo a su cargo, como consecuencia de los muchos y altos empleos que desempeñó bajo Carlos III y Carlos IV, tales como ampliaciones, mejoras y reconstrucciones de edificios viejos existentes, así como obras de ingeniería, hidráulicas, caminos, etc., etc.

La iglesia del Caballero de Gracia, el teatro del Príncipe, la entrada del Jardín Botánico y el cementerio junto a la Puerta de Fuencarral, así como algunas casas en la Plaza Mayor de Madrid, respiran todos un clasicismo bastante insípido y frío, a pesar de la habilidad indiscutible de su autor. La misma destreza muestran las reconstrucciones del Escorial (escalera, vestíbulo, portada del frente), Casa de Oficios, Casa de los Ministros de Estado y de Comercio, así como los cuarteles de Málaga. La elegante galería de dóricas columnas, con su balcón en el frente lateral de la Casa Ayuntamiento madrileña, realzan muy eficazmente el encanto pictórico de este edificio barroco de pura cepa española.



291. OBSERVATORIO ASTRONÓMICO, MADRID

En 1785 comenzó Villanueva el Museo del Prado, fundado por Carlos III para guardar los muchos tesoros artísticos esparcidos por los Palacios Reales y formar una colección o gabinete de Ciencias físicas y naturales y alojar en él una Academia de Ciencias exactas. El agrupamiento de las masas y la gran galería de columnas jónicas, abierta, que da al Prado, así como la entrada principal, que mira a San Jerónimo, tienen una cierta académica suntuosidad, que no produce en nosotros, ciertamente, el entusiasmo sin límites que despertó entre sus contemporáneos.

El punto más alto de sus creaciones lo forma el Observatorio Astronómico de Madrid (fig. 291). Este edificio, con su pórtico corintio, el jónico templete de coronación y la clara, tranquila y pintoresca disposición del conjunto, respondiendo perfectamente al objeto a que se le destina, muestra, como ningún otro, la completa victoria del aticismo iniciado por Sabatini sobre suelo español.

187. **Silvestre Pérez.**—Sin vida aparecen las obras de Silvestre Pérez, el discípulo de más talento de J. Villanueva, en comparación con las últimas obras

de este maestro. Silvestre Pérez nació en Epila (Zaragoza), en 1767, y murió en Madrid, el 17 de febrero de 1825. Trabajó en el norte de España, en San Sebastián, Bilbao, Bermeo, Motrico, Durango y varios lugares de Álava, hasta que, en 1821, comenzó el teatro de Vitoria. Pérez había recibido su educación primera en el Colegio de los Escolapios, después continuó sus estudios con el pintor Manuel Eraso y, finalmente, con el arquitecto Antonio Sanz. Los planos exactos que levantó de la Catedral del Pilar, de Zaragoza, le valieron el título de académico de mérito de San Fernando, y en 1791, la pensión de Roma. En 1796 regresó a aquel establecimiento artístico, como profesor de Geometría, Arquitectura y Perspectiva, y recibió el encargo de revisar los planos de los Palacios Reales, empezando por El Escorial. Para aplacar los temores de que llegase a desplomarse la bóveda del Sagrario de Sevilla, retiró de esta iglesia (en 1824) el célebre altar de Barbás, que llegaba hasta la bóveda. Este altar era uno de los monumentos más típicos y más brillantes del churriguerismo sevillano. También substituyó este implacable purista el puente de barcas que, desde la dominación árabe, unía a Sevilla con Triana, por otro de piedra, que correspondía al nuevo sentimiento artístico de la época.

**188. La pintura de aquella época.**—El eclecticismo, que dio la norma para la arquitectura de aquel tiempo, fue también decisivo para las otras artes. Antonio Rafael Mengs (nació en 1728, en Aussig, y murió en Roma, en 1779), cuya doctrina del buen gusto, como resultante del estudio de los grandes maestros, fue para los pintores indiscutible guía para apartarse del barroco y para la liberación del arte nacional—solamente que a sus sucesores les faltó el temperamento artístico de aquel gran talento natural, hasta que Francisco Goya y Lucientes (nació en Fuendetodos, en 1746, y murió en Burdeos, en 1828), ayudante, por espacio de muchos años, de Mengs, y gran conocedor de la España de su siglo, retrocedió hasta Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, yendo más allá que su maestro—, libertó a la pintura del yugo extranjero y llegó a ser el verdadero pintor español de su siglo, representando, con verdad conmovedora, la vida española en todas sus manifestaciones y todo lo que podía interesar a los espíritus en la época de agitación en que vivió.

**189. La Literatura.**—También predominó en la literatura la influencia francesa, aun cuando los españoles fueron los últimos de todos los pueblos europeos en someterse a las reglas del clasicismo francés, y esto solamente de modo pasajero, pues Agustín Moreto, Jovellanos, Ayala, Iriarte y otros, quedaron oscurecidos, antes que sus poesías cobraran popularidad, por D. Ramón de la Cruz (1731 a 1800), que colocó en primer término el arte típico popular, y se burló, con punzantes chistes, de la escuela francesa, así como por L. F. Moratín (1760 a 1828), que se mantuvo a igual distancia entre la corrección francesa y el viejo gusto español. Junto con éstos, lucharon, para reconquistar el arte genuino popular, los líricos J. Meléndez Valdés, de Extremadura (1754 a 1817); N. Álvarez Cienfuegos (1764 a 1809); Quintana, de Madrid (1772 a 1859) y otros muchos.



190. **Conclusión.**—El arte español semeja a una guirnalda de flores, que, a pesar de su colorido meridional, recuerda, por su aroma, los campos del Norte; pues no hay que olvidar que, en otro tiempo, la potente ola africana vino a estrellarse contra el dique germánico y que la emancipación del yugo mahometano tuvo su origen en el norte del territorio español, que era el más cruzado



292. PUERTA DE TOLEDO, EN MADRID

(Lacoste)

por sangre germana o céltica. Solamente en estas provincias del Norte que, con la pureza de la sangre, conservaron por más tiempo la libertad política y espiritual, pudo desarrollarse un arte burgués, mientras que en las demás regiones, excepción hecha del jefe del Estado, sólo la aristocracia formada por los descendientes de los libertadores, con los prelados y autoridades seculares, fueron los Mecenases de la época.

Propagándose de sur a norte la mezcla de razas diversas, se formó un caos

de pueblos inarmónico, y esto condujo a un absolutismo, tanto espiritual como político; herencia africana que halló su expresión más marcada en el vasco Loyola. A medida que se iba latinizando el país y retrocedían los conquistadores del Norte, dotados de un grado de cultura más elevado, se va desvaneciendo la influencia septentrional que imprimió su carácter a las primeras obras ejecutadas por artistas alemanes, hasta que, por fin, verificada la concentración absolutista, se extingue la fuerza de expansión artística del pueblo. El hecho de que el grito de Rodríguez: «Volvamos a Herrera, como el único que supo satisfacer las normas clásicas con espíritu genuinamente español; volvamos al arte genuinamente nacional», no hallase el eco debido, tiene su explicación en el estado de decaimiento en que se hallaba la nación; bajo los favoritos omnipotentes de Carlos III y Carlos IV, Floridablanca, Aranda y Godoy, el Imperio mundial hispano se había convertido en un Estado vasallo de Francia. Con la derrota de Trafalgar y la entrega del cetro español en manos de Napoleón I, dio principio una centuria de revueltas y complicaciones, tanto en el interior como en el exterior. En lucha desesperada contra nacionalidades jóvenes, para conservar los restos de su antiguo Imperio, tuvo España que poner a contribución todas sus energías, no quedándole tiempo ni fuerzas para crear nuevas obras de arte y de cultura. Tiempo hubo en que esta raza hispana, con plena conciencia de su poder en pleno desarrollo, pudo dominar al enemigo en su propio territorio, y aun tuvo alientos para hacer sentir su influencia espiritual y política a otros mundos, en tanto que ahora vivía del esplendor de glorias pasadas, y era hasta incapaz de asimilarse y aprovechar para sí las inspiraciones del exterior. La razón había vencido sobre la fantasía, el saber sobre el poder; ante el tribunal de los eruditos, no podía siquiera mantenerse el arte antiguo romano, frente al más puro arte griego; Rodríguez tuvo que ceder el paso a Sabatini; pero los sucesores de Sabatini y V. Rodríguez carecían de talento suficiente para infundir nuevos alientos de vida a las formas griegas, como Herrera supo hacer con las romanas; y sólo al emanciparse del yugo francés, una vez más, revive el pensamiento nacional con potente fulgor, bajo las cenizas de la cultura extranjera; el júbilo de la victoria infundió alientos al pueblo español para sentirse independiente también en la esfera del Arte. El hecho de que, a pesar de todo, se negara el aplauso de los contemporáneos al Monumento de las Victorias (la Puerta de Toledo, en Madrid) (fig. 292), construido por Antonio Aguado (1813 a 1827), tiene su explicación en que esta grandiosa construcción, de pleno Renacimiento, recordaba aquel estilo en que España creó, con la conciencia de su propia fuerza, y sobre el cual se consideraban elevados los artistas contemporáneos, desde el punto de vista de la erudición clásica, aun siendo impotentes para crear algo nuevo de igual valor; recordaba, en fin, aquel estilo del cual le fue dado servir a la España dominadora universal para hablar a la Humanidad; aquel estilo en que España puso lo mejor y lo último que le quedaba:

## REPERTORIO BIBLIOGRÁFICO

- H. ALLEN: *The great cathedrals of the world*. Boston 1886.
- JUAN ÁLVAREZ DE COLMENAR: *Les délices de l'Espagne*. Leyden 1707.
- J. AMADOR DE LOS RÍOS: *Sevilla pintoresca; descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. 1844.
- J. AMADOR DE LOS RÍOS, JOSÉ Y JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO: *Historia de la villa y corte de Madrid*. Madrid 1860—64.
- RODRIGO AMADOR DE LOS RÍOS: *Burgos*. Barcelona 1888.
- FERNANDO ARAUJO: *La reina del Tormes, guía histórico descriptiva de la Ciudad de Salamanca*. 2 tomos. Salamanca 1884.
- FERNÁNDO ARAUJO GÓMEZ: *Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*. Madrid 1885.
- M. DE ASSAS: *Album artístico de Toledo*. Toledo 1848.
- Atlas mayor y geográfica Blaviana, que contiene las cartas y descripciones de España. Amsterdam: y la Oficina de Juan Blaeu 1672.
- K. BÄDEKER: (parte dedicada a la historia del arte por Carl Justi). *Spanien und Portugal, Handbuch für Reisende*. 2.<sup>a</sup> edición. Leipzig 1899.
- E. BARK: *Wanderungen in Spanien und Portugal*. Berlin 1884.
- FRIEDRICH BAUM: *Kirchengeschichte für das evangelische Haus*. 2.<sup>a</sup> edición revisada por Christian Geyer. Munich 1889.
- HERMANN BAUMGARTEN: *Spanisches zur Geschichte des 16. Jahrhunderts*, en Heinrich von Sybels *Historischer Zeitschrift*, tomo XXXIX (nueva serie tomo III) núm. X ps. 385 hasta 418.
- P. VAN DEN BERGE: *Theatrum Hispaniae*. Amsterdam.
- JUAN AGUSTÍN CEÁN-BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. 6 tomos. Madrid 1800. Nueva edición 1880. Publicado por la Real Academia de San Fernando.
- J. A. CEÁN-BERMÚDEZ: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla 1804.
- J. A. CEÁN-BERMÚDEZ: *Sevilla artística*. Sevilla 1841.
- THEODOR VON BERNHARDI: *Napoleon I. Politik in Spanien*. En Heinrich von Sybels *Historischer Zeitschrift*. Tomo XL (nueva serie t. IV) núm. IX ps. 471—511. Munich 1878.
- E. BLASCO: *Madrid pintoresco*. Madrid 1904.
- BOSARTE: *Viaje artístico a varios pueblos de España*. Madrid.
- MAX VON BOEHN: *El Greco*, en *Museo X* 10. ps. 37—40.
- RAFAEL BREÑOSO y JOAQUÍN M.<sup>a</sup> DE CASTELLARNAU: *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*. Madrid 1884.
- BRUNO BUCHER: *«Mit Gunst» aus Vergangenheit und Gegenwart des Handwerks*. ps. 285—318. Leipzig 1886.
- JUAN DE BUTRÓN: *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*. Madrid 1626.
- F. CANELLA y O. BELLMUNT: *Guía General del viajero en Asturias*. 1.<sup>a</sup> edición. Gijón 1899.
- A. F. CASANOVA: *Monografía de la Catedral de Santiago*. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Madrid 1902.
- FRANCISCO XAVIER DE CASTAÑEDA: *Relación de los solemnes, aparatosos, magníficos,*



- afectuosos festejos y aclamaciones festivas, con que en la Imperial Ciudad de Toledo, Primada Metrópoli de España, se celebró la colocación de Cristo Sacramentado, hecha el día 9 de Junio del año de 1732 al nuevo magnífico Trasparente... Toledo 1732.
- ADOLFO DE CASTRO: Historia de Cádiz y su provincia desde los remotos tiempos hasta 1814. Cádiz 1858.
- MANUEL DE CASTRO: Episcopologio Vallisoletano. Valladolid 1904.
- JOSÉ CAVEDA: Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España. Madrid 1848. Traducido del castellano por Paul Heyse, publicado por Franz Kugler, Stuttgart 1858.
- LUCAS CINTORA: Carta apologética del Sagrario de Sevilla. Sevilla 1777.
- A. DANVILA JALDERO: La Arquitectura Churrigueresca en: Historia y Arte, revista mensual ilustrada. Publicada por Adolfo Herrera y José Ortega Munilla. 2.º año. núm. 14, pgs. 21—25. Madrid, Abril 1896.
- A. DANVILA JALDERO: Francisco Sabatini, la puerta de Alcalá, en Historia y Arte, revista mensual ilustrada. Publicada por Adolfo Herrera y José Ortega Munilla. 2.º año, núm. 18. pgs. 118—120. Madrid, Agosto 1896.
- G. DEHIO y v. BEZOLD: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1887 y sigs.
- ALFRED DEMIANI: Burgos eine Stätte gotischer Kunst in Spanien. Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig 1906.
- DENIFLE: Die Konstitutionen des Prediger-Ordens vom Jahre 1228, en el Archiv für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters. Tomo I p. 165 y sigs. Die Konstitutionen in der Redaktion Raimunds von Pennafort. Niedergeschrieben 1238—1240. En el Archiv für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters. Tomo V pgs. 531—564.
- FRANCISCO DÍAZ SÁNCHEZ: Guía de la Villa y Archivo de Simancas. Madrid 1885.
- ROB. DOHME: Kunst und Künstler. Tomo VI 3ª parte: Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts. Publicado en colaboración con J. Beavington-Atkinson, J. Janitsch, H. Lücke, C. A. Regnet, J. E. Wessely. Leipzig 1880.
- GUSTAV EBE: Architektonische Raumlehre, Entwicklung der Typen des Innenbaues. Tomo II: Renaissance, Barock und Neuklassik. Dresden 1901.
- GUSTAV EBE: Die Spät-Renaissance. Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Berlin 1886.
- España artística y monumental: Serie III: Monumentos arquitectónicos y escultóricos de España. Madrid 1889. Nueva edición: ibidem.
- MODESTO FALCÓN: Salamanca artística-monumental. Madrid 1848.
- SCHULCZ FERENZSZ: Girona, 1.º cuaderno de Denkmäler der Baukunst in Originalaufnahmen. Leipzig 1869.
- JOSÉ M. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ y FRANCISCO FREIRE BARREIRO: Guía de Santiago y sus alrededores. Santiago 1885.
- A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS: Guía de Madrid, Manual del madrileño y del forastero. Madrid 1876.
- A. LÓPEZ FERREIRO: Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela. Santiago 1902.
- P. M. FR. ENRIQUE FLÓREZ: España Sagrada. (Terminado después de su muerte en 1773 por P. M. Fr. Manuel del Risco.) Madrid 1750 y sigs.
- RICHARD FORD: A Handbook for Travellers in Spain. 2 partes. 7.ª edición. Londres 1889.
- W. FRED: Madrid. Tomo XLIII de Kunst, publicado por Richard Muther. Berlin 1906.
- P. B. GAMS: Die Kirchengeschichte von Spanien. 5 tomos. Regensburg 1862—79.
- WILHELM GAIL: Erinnerungen aus Spanien. Munich 1837.
- W. M. GALLICHAN: The story of Sevilla with 3 chap. on the artists by C. G. Hartley. Nueva York 1903.
- A. GASCÓN DE GATOR: Zaragoza artística. Zaragoza 1890.
- J. M. GEOFRIN: Noticias de los principales monumentos históricos de Sevilla. Sevilla.
- A. GERMOND DE LAVIGNE: Espagne et Portugal. París 1883.
- JOSÉ GESTOSO: Sevilla monumental y artística. Sevilla 1889.
- J. GESTOSO y PÉREZ: Guía artística de Sevilla, Historia y descripción de sus principales

- monumentos religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan. 4.<sup>a</sup> edición. Sevilla 1900.
- RICHARD GOLSCHÉ: Die Alhambra und der Untergang der Araber in Spanien. Berlín 1854.
- MANUEL GÓMEZ MORENO: Palacio del Emperador Carlos V en la Alhambra. Madrid 1885.
- GIL GONZÁLEZ D'AUILA: Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España... Madrid 1623.
- JOHANN GRAUS: Eine Rundreise in Spanien, ein Führer zu seinen Denkmälern, insbesondere christlicher Kunst. Würzburg-Viena, editado por Leo Woerl, sin fecha después de 1886.
- G. S. GROSSER illustrierter Führer durch Spanien und Portugal. Viena 1892.
- PADRE D. GUARINO GUARINI, clerico regolare: Architectura civile. Opera Postuma dedicata á Sua Sacra Reale Maestá. Turino 1737.
- CORNELIUS GURLITT: Geschichte der Kunst. 2 tomos. Stuttgart 1902.
- CORNELIUS GURLITT: Geschichte der neuen Baukunst, por Jacob Burkhardt, Wilhelm Lübke y Cornelius Gurlitt. Tomo V: Geschichte des Barockstiles, des Rokoko und Klassizismus. Libro 1.<sup>o</sup>: Geschichte des Barockstils in Italien. 1887. Libro 2.<sup>o</sup>: primera parte: Belgien, Holland, Frankreich, England. 1888. Segunda parte: Deutschland. 1888. Stuttgart 1887—88.
- A. HART: Tapestry, its origin and uses, III, Madrid Royal Palace Tapestries. Connaissance V. 1902.
- ALBRECHT HAUPT: Die Baukunst der Renaissance in Portugal von den Zeiten Emmanuels des Glücklichen bis zum Schlusse der spanischen Herrschaft. Tomo I: Lissabon und Umgegend. Tomo II: Das Land. Frankfurt s. Main. 1890—95.
- PEDRO DE HERRERA: La capilla del Sagrario de la santa Iglesia de Toledo.
- V. S. HUBER: Skizzen aus Spanien. (4 cuadernos) Göttingen 1828—35.
- V. A. HUBER: Spanische Nationalität und Kunst im 16. und 17. Jahrhundert. Berlín 1852.
- JOLY: Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aller Länder und Zeiten: Spanien. Wittenberg 1907.
- MAX JUNGHAENDEL y CORNELIUS GURLITT: Die Baukunst Spaniens in ihren hervorragenden Werken. Dresden, Gilbers'sche Hof-Verlagsanstalt. J. Bleyl 1893.
- MAX JUNGHAENDEL y CORNELIUS GURLITT: Die Baukunst Spaniens, dargestellt in ihren hervorragenden Werken. Fotografías según elección de D. Pedro de Madrazo, texto de la edición alemana por Cornelius Gurlitt. Texto de la edición castellana por Pedro de Madrazo. Dresden 1898.
- C. JUSTI: Anfänge der Renaissance in Granada. En el Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen. Tomo XII. Berlín 1891.
- C. JUSTI: Der Baumeister des Schlosses la Calahorra. En el tomo XII del Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen, pgs. 224—226. Berlín 1891.
- C. JUSTI: Juan de Flandes, ein niederländischer Hofmaler Isabella der Katholischen. En el tomo VIII del Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen. p. 157 y sigs.
- C. JUSTI: Die Kathedrale von Granada und Diego de Siloe. En Zeitschrift für christliche Kunst. 1896.
- C. JUSTI: Bartolomé Ordóñez und die Königsgräber zu Granada. En Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen. Tomo XII Berlín 1891.
- C. JUSTI: Lombardische Bildwerke in Spanien. En el tomo XIII del Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen. I. Pace Gazini. pgs. 3—22. II. Die Aprile aus Corona. pgs. 68—90. Berlín 1892.
- C. JUSTI: Kardinal Don Pedro González de Mendoza und seine Stiftungen. En el Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen. Tomo XXII. pgs. 217—223. Berlín 1901.
- C. JUSTI: Domenico Theotocopuli von Kreta. En la Zeitschrift für bildende Kunst. 1897—98. pgs. 213—218.
- C. JUSTI: Philipp II. als Kunstfreund. En Dr. C. von Lützows Zeitschrift für bildende Kunst. Tomo XVI. pgs. 305—312, 342—355. Leipzig 1881.
- C. JUSTI: Die Kölnischen Meister an der Kathedrale von Burgos. Vortrag gehalten am Winckelmannstage 1891. En Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland. Cuad. 93. Bonn 1892.

- C. JUSTI: Murillo. Leipzig 1892.
- C. JUSTI: Diego Velázquez und sein Jahrhundert. 2 tomos. Bonn 1888.
- M. KAYSERLING: Geschichte der Juden in Spanien und Portugal. Berlín 1861—67.
- ALEX. DE LABORDE: Voyage pittoresque et historique de l'Espagne. 4 tomos. París 1806—20.
- PAUL LAFOND: Domenikos Theotocopuli dit el Greco. En *Les Arts* núm. 58. París 1906.
- M. LAFUENTE: Historia general de España. Madrid 1850—54.
- VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA: Notas sobre algunos monumentos de la arquitectura cristiana de España. Madrid 1903.
- VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA: Historia de la arquitectura cristiana. Barcelona 1904.
- VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA: Arte mudéjar y del Renacimiento (Resumen). *Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII Tom. 9. pgs. 389—390. 1903.
- VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA: Las Catedrales gallegas. En la *Ilustración Española y Americana*. 1902.
- VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA: Historia de la Arquitectura cristiana española. Conferencia, dada en el Ateneo científico, literario y artístico de Madrid. Escuela de estudios superiores, curso de 1904 a 1905. Lista de profesores y asignaturas. Programas, Memoria de secretaría, referente al curso de 1903—1904. Madrid 1904. pgs. 55—69.
- MAISON LAURENT: Nouveau Guide de Touriste en Espagne et Portugal, Itinéraire Artistique. Madrid.
- FR. LORINER: Reiseskizzen aus Spanien. Regensburg 1855—58.
- LUDWIG SALVATOR, Erzherzog von Toskana: Die Balearen in Wort und Bild geschildert (5 libros). Leipzig 1869—83.
- ERZHERZOG LUDWIG SALVATOR, J. GRAUS, R. KIRCHBERGER, Freiherr von BIBRA, Mrs. WILL-THRELFALL: Spanien in Wort und Bild; en: *Die Welt in Wort und Bild*. Würzburg 1894.
- W. LUEBKE: Geschichte der Architectur. Leipzig 1870. 4.<sup>a</sup> edición.
- W. LUEBKE—M. SEMRAU: Grundriss der Kunstgeschichte. III. Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko. Stuttgart 1905.
- EUGENIO LLAGUNO Y AMIROLA: Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde la Restauración, por el Excmo. Sr. D. Eugenio Llaguno y Amirola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez, censor de la Real Academia de la Historia, Consiliario de la de San Fernando e individuo de otras de las bellas artes. 4 tomos. Madrid 1829. En orden cronológico.)
- TEODORO LLORENTE: Valencia. Barcelona 1887.
- PASCUAL MADOZ: Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. Madrid 1846—49. 16 tomos (por orden alfabético de ciudades).
- PEDRO DE MADRAZO: La Arquitectura de España, estudiada en sus principales monumentos por el arquitecto Max Junghaendel. Texto supario por D. Pedro de Madrazo. Dresden 1898.
- PEDRO DE MADRAZO: Recuerdos y bellezas de España. Madrid-Córdoba 1855.
- PEDRO DE MADRAZO: Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid. Barcelona 1884. Biblioteca «Arte y Letras».
- PEDRO DE MADRAZO: España, sus monumentos y artes, naturaleza e historia. Córdoba. Barcelona 1884. Sevilla y Cádiz. Barcelona 1886. Navarra y Logroño. Barcelona 1886.
- J. MARTÍ Y MONSÓ: Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos. Valladolid 1898—1901.
- W. MAURENBRECHER: Geschichte der katholischen Reformation. 1870.
- FRANCISCO DE PAULA MELLARDO: Guía del viajero en España. 5.<sup>a</sup> edición, muy ampliada. Madrid 1852.
- M. MESONERO ROMANOS: El arte en las iglesias de Madrid, Las Descalzas Reales. En *La Ilustración Española*. 1903.
- RAMÓN DE MESONERO ROMANOS: Manual de Madrid.
- CAMILLO MINIERI RICCIO: Notizie intorno alle ricerche fatta della R. Fabbrica della porcellana di Napoli par rinvenire materiale e perfezionarse sempre più la manifattura della pasta della porcellana, le sue dorature e le miniature. Nápoles 1878.
- CAMILLO MINIERI RICCIO: La Fabbrica della porcellana in Napoli o sue vicende. Nápoles 1878.



- CAMILLO MINIERI RICCIO: Gli Artifici ed i Miniatori della Real Fabbrica della porcelana di Napoli. Nápoles 1878.
- J. FREIHERR VON MINUTOLI: Altes und Neues aus Spanien. 2 tomos. Berlín 1854.
- Monumentos arquitectónicos de España: Publicados a expensas del Estado, bajo la dirección de una comisión especial, creada por el Ministro de Fomento. Comisión: D. Aníbal Álvarez, D. Francisco Jareño, D. Jerónimo de la Gándara, D. Pedro de Madrazo, D. José Amador de los Ríos, D. Manuel de Assas. 89 partes. Madrid 1859—76.
- O. MOTHES: Illustriertes Baulexikon. 3.<sup>a</sup> edición. 4 partes. Leipzig 1874.
- HERMANN ALEXANDER MUELLER y HANS WOLFGANG SINGER: Allgemeines Künstlerlexikon: Leben und Werke der berühmtesten Künstler. 3.<sup>a</sup> edición. Frankfurt 1905. 4 tomos. Apéndices y rectificaciones por Hans Wolfgang Singer. Frankfurt 1909.
- MANUEL MURGUÍA: El Arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria. Madrid 1884.
- MANUEL MURGUÍA: Galicia. Barcelona 1889.
- J. NÁGERA CAMOCCIA: Escorial a la vista. Guía descriptiva del Real Monasterio, Templo y Palacio de San Lorenzo del Escorial. Madrid 1899.
- GIUSEPPE NOVI: La fabbricazione della porcellana in Napoli e dei prodotti ceramici affini. Nápoles 1879.
- GIUSEPPE NOVI: La fabbricazione della porcellana in Napoli e dei prodotti ceramici affini, i continuatori delle tradizioni di Capodimonte. Nápoles 1879.
- PEDRO ORCAJO: Historia de la catedral de Burgos. Burgos 1901.
- RAMÓN ORTEGA: Guía práctica de Valencia. Valencia 1898.
- VIUDA DE ORTEGA: Recuerdo de Valencia. Valencia.
- BLAS ORTIZ: Descripción del Templo toledano.
- JOSÉ ORTIZ: Viaje arquitectónico anticuario de España. Madrid 1807.
- H. O'SHEA: Guide to Spain. Londres 1865.
- ANTONIO PALOMINO VELASCO: Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus obras han ilustrado la Nación: y de aquellos extranjeros ilustres que han concurrido en estas provincias, y las han enriquecido, con sus eminentes obras. Londres 1742.
- VIZCONDE DE PALAZUELOS: Toledo, guía artístico-práctica, versión francesa por Mr. Charles Docteur, dibujos a pluma de S. Azpiazu, fotograbados de Laurent, plano topográfico, Toledo 1890.
- F. J. PARCERISA: Recuerdos y bellezas de España. Madrid.
- ROMÁN PARRO: Toledo en la mano. Toledo 1857.
- L. PASSARGE: Aus dem heutigen Spanien und Portugal. Leipzig 1883.
- J. D. PASSAVANT: Christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1883.
- PABLO PÉREZ COSTANTI: Notas Compostelanas (Monografías históricas). Santiago 1905 y siguientes.
- PABLO PÉREZ COSTANTI: Biografía del escultor Ferreyro. Santiago 1898.
- JENARO PÉREZ DE VILLAMIL: Texto por D. Patricio de la Escosura. España Artística y Monumental. París 1842—50.
- MANUEL PÉREZ VILLAMIL y FRANCISCO DE LAIGLESIA: Artes e Industrias del Buen Retiro, la fábrica de la china, el laboratorio de piedras duras y mosaico, obradores de bronce y marfiles, por D. Manuel Pérez-Villamil con una carta prólogo del excelentísimo Sr. D. Francisco de Laiglesia y 30 fototipias representando 136 obras. Madrid 1903.
- ANDRÉS MARÍA PÉREZ e ILDEFONSO FERNANDO y SÁNCHEZ: Guía histórica y descriptiva del monasterio de San Lorenzo del Escorial. Madrid 1904.
- P. RAFAEL PÉREZ, de la Compañía de Jesús: La Santa Casa de Loyola, Estudio histórico ilustrado (con las licencias necesarias). Bilbao 1891.
- MARTIN PHILIPPSON: Philipp II. von Spanien und das Papsttum. En Heinrich von Sybels Historischer Zeitschrift. Tomo XXXIX. (Nueva serie tomo III) núm. IX y XI, pgs. 269—315, 419—457.
- PABLO PIFERER y FRANCISCO PI Y MARGALL: Cataluña. Barcelona 1884.
- ANTONIO PIRALA: Provincias Vascongadas. Barcelona 1885.
- FRANCISCO PI Y MARGALL: Granada, Jaén etc. Barcelona 1885.
- EUGÈNE PLON: Leone Leoni sculpteur de Charles V et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II par Eugène Plon eaux fortes de Paul le Rat. París 1887.

- ANTONIO PONZ: Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella. Su autor D. Antonio Ponz, Secretario de la Real Academia de San Fernando, Individuo de la Real de la Historia y de las Reales Sociedades Vascongada y Económica de Madrid. Dedicado al Príncipe nuestro Señor. 2.<sup>a</sup> edición reformada y ampliada. Madrid 1776.
- ANDREW N. PRENTICE, Archt.: Renaissance Architecture and Ornament in Spain. A series of examples selected from the purest works executed between the years 1500—60. Measured and drawn together with short descriptive text by... Londres 1888.
- JOSÉ QUADRADO: Valladolid, Palencia y Zamora. Barcelona 1885. Asturias y León. Barcelona 1885. Salamanca, Ávila y Segovia. Barcelona 1886. Aragón. Barcelona 1886.
- JOSÉ QUADRADO y VICENTE DE LA FUENTE: España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia: Castilla la Nueva. Barcelona 1883.
- J. G. VON QUANDT: Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise durch Spanien. Leipzig 1850.
- A. RAGUENET: Petits édifices historiques, recueillis par A. Raguenet, Architecte en Paris. 1100, 1101, 1102; 1195—99.
- LUIS RAMÍREZ Y DE LAS CASAS DEZA: Descripción de la Catedral de Córdoba. Córdoba 1853.
- LEOPOLD VON RANKE: Die Osmanen und die spanische Monarchie im 16. und 17. Jahrhundert. 3.<sup>a</sup> edición. Berlín 1857.
- LEOPOLD VON RANKE: Weltgeschichte. Libro IX. 1.<sup>a</sup> parte: Zeiten des Überganges zur modernen Welt, 2.<sup>a</sup> parte: Über die Epochen der neueren Geschichte. Publicado por Alfred Dove y Georg Winter. Leipzig 1888.
- JUAN FÉLIX FRANCISCO DE RIVAROLA y PINEDA: Monarquía Española y Blasón de su Nobleza. Madrid 1736.
- J. ROCA y ROCA: Barcelona en la mano, Guía de Barcelona y sus alrededores. Barcelona 1895.
- THEODOR ROGGE: Ein Palast Andrea Sansovinos in Portugal. En Zeitschrift für bildende Kunst, 7.<sup>a</sup> serie 1896, pgs. 280—282.
- PEDRO SALAZAR y MENDOZA: Crónica del gran Cardenal de España D. Pedro González de Mendoza... Toledo 1625.
- P. FR. DE LOS SANTOS: Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, una de las maravillas del mundo. Fábrica del prudentísimo Rey Felipe II. Coronado por el Católico Rey Felipe IV, el Grande, con la majestuosa obra del Panteón y traslación de los cuerpos Reales. Reedificada por Nuestro Rey y Señor Carlos II después del incendio y nuevamente exornada con las excelentes pinturas de Lucas Jordán. 1698. Con grabados de Pedro Villafranca.
- A. F. VON SCHACK: Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. 1845.
- ADOLF FRIEDRICH GRAF VON SCHACK: Perspektiven. Tomo II, pgs. 236—330. Stuttgart 1894.
- A. SCHMARSOW: Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. Leipzig 1897.
- KARL EUGEN SCHMIDT: Córdoba y Granada. (Berühmte Kunststätten No. 13.) Leipzig 1902.
- KARL EUGEN SCHMIDT: Sevilla. Tr. p. h. Peyre, Paris Laurens 1902.
- KARL EUGEN SCHMIDT: Spanische Tore. En Weite Welt XXII, pgs. 1520—1526. Leipzig 1903.
- KARL EUGEN SCHMIDT: Das spanische Versailles. En Weite Welt XII, pgs. 950—956. Leipzig 1902.
- E. SERRANO FATIGATI: Los escultores de La Granja Renato Fremin y Juan Tierri. La Ilustración Española. 1902.
- P. F. J. DE SIGUENZA: Historia primitiva del Monasterio del Escorial, la más rica en detalles de cuantas se han publicado. Escrita en el siglo XVI por el P. Fr. J. de Sigüenza, bibliotecario del monasterio y primer historiador de Felipe II. Arreglada por D. M. Sánchez y Pinelles, 1881.
- TH. SIMONS: Spanien, ilustrado por Alex. Wagner. Berlín 1882.
- ADOLF STERN: Katechismus der allgemeinen Literaturgeschichte. 3.<sup>a</sup> edición. Leipzig 1892.
- W. STIRLING: Annals of the artists of Spain. Londres 1848.
- FRANZ VON STOCKHAMMERN: Burgos, Escorial. Artículos en la Allgemeine Zeitung. Munich 1906.

- GEORGE EDMUND STREET: Some Account of gothic architecture in Spain. 2.<sup>a</sup> edición. Londres 1869.
- THRUSTON THOMPSON: The cathedral of Santiago de Compostela. Londres 1868.
- F. M. TUBINO: Estudios sobre el arte en España. Sevilla 1886.
- CONSTANTIN UHDE: Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlín 1889—1892.
- FRANCISCO DEL PAULA VALLADOR: Guía de Granada. Granada 1890.
- JUAN DE VERA TASSIS y VILLARREAL: Noticias históricas de la enfermedad, muerte y exequias de la Reina Católica. Madrid 1690.
- P. FRANCISCO DE VILCHES: Santos y Santuarios del Obispado de Jaén y Baeza. Jaén 1654.
- JOSÉ VILLAAMIL y CASTRO: el Hospital de Santiago de Compostela en Galicia Histórica, Revista bimestral por D. Antonio López Ferreiro. Santiago 1903.
- CONDE DE LA VIÑAZA: Adiciones a los siglos XVI, XVII, XVIII del Diccionario de Ceán Bermúdez, por el conde de la Viñaza: Revista de Ciencias Históricas IV. 1887.
- C. A. WILKENS: Geschichte des spanischen Protestantismus im 16. Jahrhundert. Gütersloh 1888.
- DR. MORITZ WILLKOMM: Die Halbinsel der Pyrenäen, eine geographisch-statistische Monographie, nach den neuesten Quellen und nach eigener Anschauung. Leipzig 1855.
- DR. M. WILLKOMM: Die Pyrenäische Halbinsel. (3 partes.) Praga 1884—86.
- H. WOELFLIN: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstiles in Italien. Munich 1888.
- M. D. WYATT: Architects note-book in Spain. Londres 1872.
- R. P. FR. A. XIMENEZ: Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio; Compendiada de la descripción antigua; y exornada con nuevas vistosas láminas. Aumentada con la noticia de varias alhajas, con que han ilustrado los Católicos Reyes aquel maravilloso edificio, coronado con un tratado-apéndice de los insignes profesores de las Bellas artes: Estatuaría, Arquitectura y Pintura, que concurrieron a su fundación por el R. P. Fr. A. Ximenez. 1764.
- ERNST ZIMMERMANN: Porzellansammlungen Italiens. En Keramische Monatshefte, año III, cuad. X, octubre 1903, pgs. 151—154.
- ERNST ZIMMERMANN: Ein Zimmer aus Porzellan. En Sprechsaal 1904, pgs. 600—601.
- S. N.... Guía descriptiva de la S. A. Metropolitana Basílica y relicario de Santiago de Compostela. Santiago 1892.
- S. N. ... La Fuente de la Cibeles. En Historia y Arte, Revista mensual ilustrada, publicada por Adolfo Herrera y José Ortega Munilla, año II. Madrid, julio 1896, núm. 17, pgs. 99—100.
- S. N.... Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comúnmente El Escorial, escrita por el bibliotecario de S. M. en dicho Monasterio. Madrid 1849.





**DO NOT CIRCULATE**



